

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA



ESCRITURAS PARA VER E IMÁGENES PARA LEER
DEL NACIMIENTO Y DESARROLLO DE UNA NOCIÓN FILOSÓFICA
DE ESCRITURA ICÓNICA A SU EXPOSICIÓN EN TRES DISCURSOS
CREATIVOS (*a-grafismo*, *tipo-grafía*, *foto-grafía*)

TESIS DOCTORAL DE:
MARÍA ISABEL CARRASCO CASTRO

DIRIGIDA POR:
LEYRA SORIANO

Madrid, 2013

Escrituras para ver e imágenes para leer.

Del nacimiento y desarrollo de una noción filosófica
de escritura icónica a su exposición en tres discursos
creativos (*a-grafismo*, *tipo-grafía*, *foto-grafía*)

M^a Isabel Carrasco Castro

Dirigida por: Dra. Leyra Soriano

Universidad Complutense de Madrid , 2013

Agradecimientos

He dedicado muchos años a este trabajo. Durante este dilatado periodo, han pasado numerosas imágenes por mis ojos, me han caído algunos libros en las manos, y he deambulado por no pocos lugares del mundo. Cada acontecimiento y experiencia vivida a través de la lectura y los viajes han contribuido de algún modo a mi reflexión. Pero lo más importante son las personas con las que me he cruzado; todos aquellos con los que conecté durante unos minutos, unos años o con los que aún tengo la oportunidad de sentarme a aprender y a reírme cada día. Estoy agradecida a todos porque, de algún modo, están aquí incluidos. Y en especial:

A la Dra. Leyra Soriano porque, seguramente, no hubiera podido llegar hasta aquí con otra compañía distinta a la suya: hay muy buenos maestros pero no todos hacen escuela. Ana María, gracias por tu actitud abierta hacia el conocimiento y su abordaje, por tu calidad humana y tu infinita generosidad. Hoy estoy absolutamente convencida de que la tuya era la mejor mano a la que podía agarrarme para recorrer este camino, y soy afortunada porque tú hayas aceptado la mía.

A los miembros habituales del Seminario *Escritura e Imagen* por proporcionarme un espacio de reflexión libre, cómodo y adecuado donde dejar volar la imaginación. Por introducirme en el placer de los descubrimientos compartidos y por demostrarme que hay otro modo de hacer las cosas, más allá de las subvenciones y la política universitaria: sólo se necesita entusiasmo, ganas y respeto por el objeto de estudio.

A mis abuelos que nunca me hubieran leído y quienes, de haber tenido este texto entre las manos, hubieran hecho honor involuntario a su contenido pues no hubieran visto más que imágenes. A mi abuela Enriqueta por su admirable pasión alfabética de senectud.

A mi familia en general¹ y en particular a mis padres Ángel y Puri que me han inculcado con su ejemplo el tesón y el valor de las cosas bien hechas y hasta el final, principios imprescindibles para la vida y para la consecución de una tesis que, sin

¹A mi madre, la única persona que se ha atrevido a leer este trabajo antes de que estuviera terminado, porque la voluntad y las inquietudes de —como ella dice— “la universidad de la vida”, pueden más que los títulos académicos. Te pongo en una nota a pie para que no te las vuelvas a saltar: ¡son parte imprescindible de la lectura!. A mi tía M^a Ángeles por ahorrarme tiempo para la escritura cocinando para mí muchos días.

embargo, no se adquieren necesariamente en la facultad. A mi hermano Ángel del que aprendo desde el principio y quien continúa siendo una inspiración. A los tres por encarnar siempre el lugar seguro al que volver cuando el alma desespera.

A mis amigos por su aliento continuo a pesar de las constantes increpaciones (tan molestas como necesarias): “Isabel, termina eso ya de una vez”. Y en concreto a Alberto, Alicia, Allen, Almudena, Ana, David, Dimitri, Fran, Isabel, Irene, Javier, John, Kamila, Lucía, Mónica, Nacho, Pilar, Raquel, Rocío, Sandra, Santi(s), Silvia(s), Vanessa, YoungEun. Y en especial a Álvaro García Marín –mi *turning-point*, mi estrella guía– por estar antes, durante y después de cada palabra y de todo lo demás.

A Toño Trenado, por editar, maquetar y darle a esta tesis una apariencia de acuerdo con los valores expresados en su contenido, así como por su amor compartido hacia las letras, las imágenes y las artes gráficas en general, materializando un sueño conjunto en La Bookateca.

A los artistas: Ana Sánchez, Javier Abarca, y José-Miguel Ullán. Este último nos dejó durante el transcurso de mi escritura sin haber tenido ocasión de manifestarle mi admiración por su obra. Al resto, gracias por ser vehículo de escrituras e imágenes y por haberme permitido acercarme a degustarlas con absoluta libertad. A Ana por introducirme en el mundo de la tipografía y el diseño. A Javier por descubrirme la escritura de la ciudad y abrirme los ojos a otro Madrid. A José-Miguel por su aguda inteligencia y sensibilidad (ahora estará descansando en el hueco blanco entre dos grafismos).

Gracias por la valiosísima ayuda –artículos, sugerencias, correcciones- y por la disposición y paciencia al profesor José Miguel Puerta Vílchez (Universidad de Granada), a Manuel Ferro (Editorial Ave del Paraíso), a Rosa Benítez (Universidad de Salamanca), y a la profesora Penélope Stavrianopoulou (Universidad Complutense de Madrid).

Je voudrais également remercier professeur Roberto Cassati pour moi en choisissant de participer à la CNRS Summer School: *Images: Content, Recognition, Classification* qui s’est tenue à Paris de 2012. Tant le contenu de la session et le format de l’organisation a posé une perspective rafraîchissante sur la façon dont je vais faire face à l’enquête de l’avant.

Στην Ελλάδα και τη γλώσσα της. Σας ευχαριστώ για ό, τι μου δίδαζεται και για την έμπνευση σας για να ξεκινήσει, αλλά τότε σας έχω αφήσει έξω από το δρόμο μου προς το παρόν ...

As far as the professional field, I would like to express my deepest gratitude to Carol Toufali and John Peters (Marist College), as well as to Ana Eire and Eric Canny (Stetson University) for their patience, understanding and motivation. Thanks for believing in me. John, this dissertation would have not been possible without your support; thanks for giving me the push to get it finished!

Finally, I would like to thank my former and future students for their daily creative stimuli. Thanks for allowing me a hint of vanity making me believe that I know something about the world, whilst reminding me that I still have everything to learn.

Madrid, agosto 2012- febrero 2013

Escrituras para ver e imágenes para leer.

Del nacimiento y desarrollo de una noción filosófica de escritura icónica
a su exposición en tres discursos creativos (*a-grafismo*, *tipo-grafía*, *foto-grafía*)

Agradecimientos	Pag. 5
(Palabras) clave	Pag. 19
INTRODUCCIÓN	Pag. 23
a. Escrituras para ver y e imágenes para leer: <i>Geo-graphein</i>	Pag. 23
b. Estado de la cuestión	Pag. 28
c. Objetivos	Pag. 34
d. Metodología: El camino azaroso de la investigación La deconstrucción del modelo único y definitivo	Pag. 35
e. Presentación de las secciones	Pag. 41
f. Temática y definición del conflicto entre escritura e imagen <i>Naked and nude writing</i> Escritura dialéctica Avance de conclusiones	Pag. 42 Pag. 44 Pag. 45 Pag. 48
g. Observaciones	Pag. 52
h. Ilustraciones	Pag. 53

Parte 1: Marco teórico

I. DE LA INVENCION E HISTORIA DE LA ESCRITURA AL CONCEPTO DE LO *ESCRITURAL* Y LO *ESCRITURABLE*

1.a.	Introducción: “Pero la letra, ¿de qué está hecha?”	Pag. 61
1.b.	La pregunta por la escritura: de lo <i>escri-bible</i> y lo legible	Pag. 62
	Aspectos mágicos de la escritura; adivinar es <i>leer</i> el futuro	Pag. 68
	Un regalo de los dioses	Pag. 73
	Anotar, contar y contabilizar la memoria	Pag. 84
	Escribir a los muertos	Pag. 86
	La escritura-testigo	Pag. 90
	<i>Quid pro quo</i> de la pictografía	Pag. 96
1.c.	¿Escritura parietal? O los <i>balbuceos</i> del trazo	Pag. 99
	Gestación e interpretación de los primeros grafismos	Pag. 99
	El animalario mito- <i>grafiado</i> del Paleolítico	Pag. 105
	La cara, la mano y la línea de la escritura	Pag. 110
1.d.	Pensar en dos dimensiones	Pag. 113
	La <i>pensée de l'écran</i>	Pag. 113
	Linealidad y narratividad	Pag. 116

II. TIEMPO ALFABÉTICO: DE LA CULTURA SEDENTARIA DEL LIBRO AL NOMADISMO DE LA ERA DIGITAL

2.a. Introducción	Pag. 121
2.b. Un sonido, un signo: del <i>abyad</i> al <i>alfa-beto</i> y el <i>a-b-c-dario</i>	Pag. 123
El <i>abyad</i> fenicio	Pag. 123
El <i>alfa-beto</i> heleno	Pag. 125
El <i>a-b-c-dario</i> latino	Pag. 129
Avatares en la expansión y desarrollo de la escritura latina hasta la actualidad	Pag. 131
<i>El efecto del alfabeto</i>	Pag. 136
2.c. Las tres religiones del alfabeto	Pag. 138
La Escritura de la Torá	Pag. 140
“Yo soy el alfa y la omega”	Pag. 146
El rostro visible de Allāh	Pag. 150
2.d. La escritura aquí y ahora: Del <i>Homo Typographicus</i> al <i>Homo Interneticus</i>	Pag. 155
<i>Utilitas</i> versus <i>Venustas</i> : cuestiones estéticas de la escritura derivadas de la imprenta.	Pag. 157
Hacia una nueva alfabetización: Escritura sinestésica	Pag. 161
A modo de conclusión: <i>Homo Interneticus</i>	Pag. 168

III. ALFABETO Y POSMODERNIDAD

3.a	Introducción	Pag. 175
	Salvados por el alfabeto	Pag. 175
	Condenados por el alfabeto	Pag. 177
3.b.	Escritura en Platón	Pag. 185
	La Buena Memoria	Pag. 185
	La paradoja de las letras	Pag. 186
	Escritura e imagen, esas miméticas endemoniadas	Pag. 190
3.c.	Saussure o la ciencia del <i>Logos</i>	Pag. 194
3.d.	Derrida, la resurrección de la “mala escritura”	Pag. 197
	Un espejo nocturno temible	Pag. 197
	La ciencia de las letras	Pag. 200
	Reparar (en) la escritura	Pag. 204
3.e.	La esp(A)cialización de la escritura	Pag. 208
	Escritura e imagen	Pag. 208
	La sinrazón de la escritura	Pag. 211
	Recuperar el (tiempo) espacio perdido	Pag. 213

Parte 2: Discursos artísticos

I. EL CRUCE ENTRE LA ESCRITURA Y LA IMAGEN	Pag. 219
II. ESTUDIO DE CASOS	Pag. 219
2.a. A-GRAFISMOS: “MEJOR TE MANDO UN DIBUJO” —JOSÉ-MIGUEL ULLÁN	Pag. 221
Introducción: “La poesía practica la destrucción”	Pag. 221
“El espacio oral de mi infancia ágrafa” (cuando la escritura se desborda)	Pag. 229
Escritura e imagen en Ullán: “No pintura, deseo de palabra”	Pag. 233
La colisión espacio-temporal	Pag. 233
De la transparencia a ilegibilidad	Pag. 238
De la ilegibilidad a la opacidad de la escritura	Pag. 243
A- grafismos: “Mejor te mando un dibujo...” (1994-2008)	Pag. 246
<i>Con todas las letras, Lámparas, Ondulaciones</i>	
(línea-lío-río-hilo-trazo)	Pag. 248
La espera: “benditas sean las cosas que llegan siempre tarde”	Pag. 253
El abismo del hueco: quedarse en (el) blanco	Pag. 256
La nocturnidad de la mano	Pag. 258
Conclusión: Perder los papeles	Pag. 262
Imágenes	Pag. 267

2. b. TIPO-GRAFÍA: *DEJARSE EL TI(Y)PO*: I-LEGIBILIDAD Y AFASIA EN LAS LETRAS ROTAS DE ANA SÁNCHEZ

Introducción: Ana Sánchez y el espacio pictórico-alfabético	Pag. 293
Naturaleza de la escritura tipográfica: huella, ausencia y repetición	Pag. 296
El nuevo espacio to(i)po- <i>gráfico</i> del arte. La irrupción de la tipografía en la pintura	Pag. 298
“Carteles” (2005-2007) y “Reflexiones” (2007-2008)	Pag. 302
El espacio pictórico-alfabético en “Carteles” y “Reflexiones”	Pag. 302
Composiciones: ritmos, música, y juego	Pag. 305
Tipos abandonados en los residuos textuales	Pag. 309
Recrearse en el hallazgo y en lo fragmentario	Pag. 310
Manipular el orden alfabético: <i>Dejarse el tipo</i>	Pag. 313
Explorando los límites de la legibilidad	Pag. 316
(Sobre)-escribir lo <i>otro</i>	Pag. 316
Condiciones de la legibilidad y la lecturabilidad	Pag. 318
Lectura transparente: declarar el silencio a la letra	Pag. 322
Del tipo al <i>typo</i> : el reino de la errata	Pag. 326
Imágenes	Pag. 329

**2.c. FOTO-GRAFÍA: LA CIUDAD COMO (ALMACÉN DE) ESCRITURA: “PIFOSTIO” y
“NO COMPRES” DE JAVIER ABARCA:**

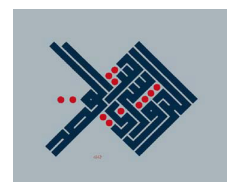
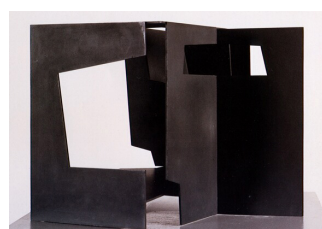
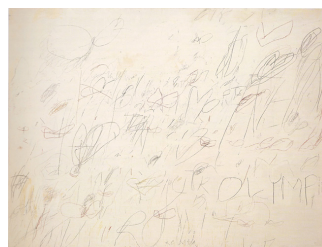
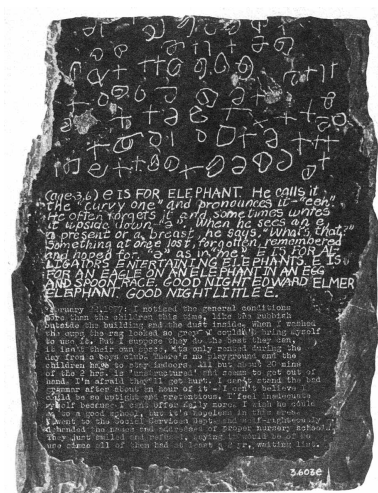
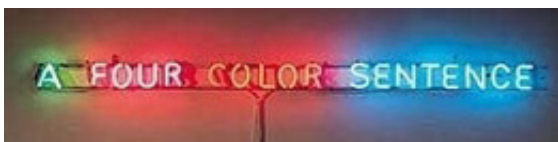
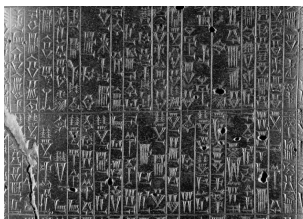
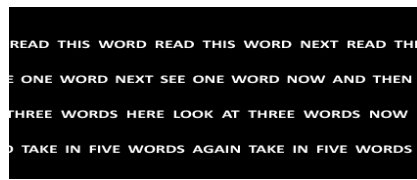
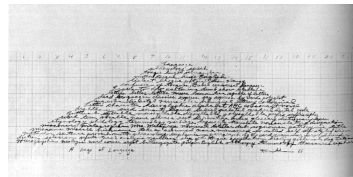
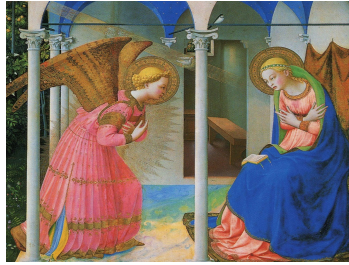
Introducción: al pie de (la) letra	Pag. 337
La ciudad como escritura y la escritura como/en la ciudad	Pag. 340
La ciudad contemporánea como soporte de la escritura nómada	Pag. 345
Genealogía de las prácticas artísticas asociadas al vagabundeo	Pag. 349
 “Pifostio” (1999-2004)	 Pag. 356
Fotógrafo-ladrón de baratijas	Pag. 361
Museum space is... leaving home	Pag. 364
Deriva en las afueras del centro de Madrid	Pag. 366
 “No compres” (2005)	 Pag. 368
Escritura urbana	Pag. 369
Escritura para (no) vender	Pag. 375
 Imágenes	 Pag. 379

III. APÉNDICE BIO-BIBLIOGRÁFICO DE LOS ARTISTAS	Pag. 391
1. José-Miguel Ullán	Pag. 393
2. Ana Sánchez	Pag. 399
3. Javier Abarca	Pag. 407
IV. CONCLUSIONES	Pag. 415
V. BIBLIOGRAFÍA	Pag. 431
1. OBSERVACIONES PREVIAS	Pag. 432
2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	Pag. 433
2.a. Libros, tesis y capítulos de libros	Pag. 433
2.b. Artículos en publicaciones periódicas	Pag. 450
2.c. Catálogos de exposiciones	Pag. 454
2.d. Recursos electrónicos	Pag. 456
3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOS ARTISTAS ESTUDIADOS	Pag. 460
José-Miguel Ullán	Pag. 460
Ana Sánchez	Pag. 462
Javier Abarca	Pag. 465

«Notaba que mis ojos entraban en contacto con las palabras de la página, pero ningún significado me llegaba de ella, ningún sonido hacía eco en mi cabeza. Las marcas negras me parecían totalmente desconcertantes, una arbitraria colección de líneas y curvas que no transmitían nada más que su propio mutismo. Al final, ya ni siquiera pretendía entender lo que veía. Sacaba un libro de la caja, lo abría por la primera página y luego pasaba el dedo a lo largo de la primera línea. Cuando llegaba al final, hacía lo mismo con la segunda, luego con la tercera y así sucesivamente hasta que acababa la página. Así fue como terminé la tarea: como un ciego leyendo en braille. Si no podía ver las palabras, al menos quería tocarlas. Estaba ya tan mal que me parecía que esto tenía sentido. Toqué todas las palabras que había en esos libros y de ese modo me gané el derecho a venderlos» .

El Palacio de la Luna (Paul Auster)

(Palabras) clave:



Aclaraciones sobre las (Palabras) clave

Y sin saberlo él,
quizá la propia escritura era quien hablaba por su boca:

«La penumbra de un ser me está brotando
sobre el agua apagada de mi cuerpo,
como ausencia de huella o quemadura,
como hueco cavado por el viento»

A.G.M

Las imágenes de la página anterior pretenden hacer la función que habitualmente cumplen las “palabras clave” que anteceden a los artículos de investigación, resumiendo en una lista breve de ideas el contenido sobre el que versan las siguientes líneas.

En este caso, se han escogido diecinueve imágenes que transmiten diferentes conceptos de escritura que se desarrollarán en el trabajo posterior mediante palabras ya que creemos que éstas expresan por sí mismas la riqueza de dimensiones en la que lo escritural puede manifestarse. Aunque algunas son fácilmente reconocibles, en esta ocasión hemos querido prescindir de la etiquetas clasificatorias y simplemente exponer las imágenes tal cual, aisladas de pies de foto y en un orden totalmente aleatorio o, en todo caso, al más conveniente para su edición en la página.

Esta pequeña concesión —quizá impropia de un texto académico formal—, no tiene más intención que la de anticipar al lector el contenido de este trabajo, mediante imágenes-clave al margen de taxonomías cronológicas, títulos o nombres de autores, ya que sugieren mucho más en su indeterminación que si vinieran acompañadas de la tutela de la palabra¹.

¹Esta estrategia no es nueva y, de hecho, hace referencia a la edición del clásico *Ways of Seeing* (1971) de John Berger en la que se intercalaban artículos de palabras con otros formados únicamente por imágenes.

INTRODUCCIÓN

a. Escrituras para ver e imágenes para leer: Geo-graphein

El título principal de este estudio parece citar, involuntariamente, la descripción que el artista estadounidense Robert Smithson (1938-1973) eligió para la exposición en la galería Dwan de Nueva York en 1967: “Language to be Looked at and/or Things to be Read”. Como uno de los pioneros del Land Art y del Arte Conceptual, los textos teóricos y algunas de las obras de Smithson resultan un punto de partida idóneo e ilustran muchas de las ideas que se vuelcan en esta tesis por lo que nos suscribimos –voluntariamente– al título de su exposición.

En aquel evento, Robert Smithson pretendía borrar las fronteras entre las letras y cualquier otro objeto. Vistas así, las letras no son más que un ente físico movable, apilable, desechable, tocable a las que se puede despojar de sentido; mientras, sin embargo, hay objetos no explícitamente verbales pero cuya articulación, estructura o discurso permite algún tipo de lectura. Mediante su obra y sus textos teóricos, Smithson hace un llamamiento a las prácticas artísticas para que irruman y recreen las relaciones entre el significado literal del lenguaje y sus propiedades metafóricas. A este hecho responde su tratamiento de los textos como “materia impresa” (printed matter) –materia prima para trabajar construyendo sus artículos del mismo modo en que construía una obra¹.

¹« ... Smithson trataba los textos escritos como si estuvieran también –al igual que sus obras plásticas– hechos de material sólido; como si las palabras no fueran solamente signos abstractos para cosas y objetos, sino también una forma de materia»; « ... Smithson treated written texts as if they too –like his plastic works– were made of solid materials; as if words were not only abstract signs for things and concepts, but also a form of matter» (Cummings, «Interview with Robert Smithson for the archives of American art/Smithsonian Institution» 294, en Flam).

Para Smithson, quien retoma el concepto borgiano del universo como libro, la Tierra se configura mediante acumulación de sedimento que, al depositarse va generando una suerte de gran palimpsesto donde los yacimientos geológicos y arqueológicos no hacen sino desvelar el registro de actividad terrestre o humana que permiten su legibilidad². Abrir para leer pero no con la suavidad con la que se abre y expone un libro; la escritura de las entrañas de la tierra requiere operar con violencia y conlleva, necesariamente, hierirla. Es entonces cuando el creador *revela* y –capa a capa *desvela*³– los secretos de la geo-grafía: «El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos» (Careri 156).

²El siguiente párrafo revela la importancia de la geología en su obra y la configuración de la tierra paralela a la de la estructuración mental mediante metáforas poéticas: «La superficie de la tierra y los productos de la imaginación tienen un modo de desintegrarse en las discretas regiones del arte. Varios agentes, tanto de ficción como reales, rastrean el lugar con el otro –uno no puede evitar pensar de forma confusa [literalmente “pensamiento de barro”] cuando se trata de proyectos con la tierra, o lo que llamaré “geología abstracta”. La mente de uno y la tierra están en un constante estado de erosión, ríos mentales desgastan orillas abstractas, ondas cerebrales socavan acantilados de pensamiento, las ideas se descomponen en piedras de la ignorancia, y cristalizaciones conceptuales se rompen en depósitos de razón arenosa. Vastas facultades en movimiento suceden en este miasma geológico, y se mueven de forma física. Aunque este movimiento parece inmóvil, aplasta el paisaje de la lógica bajo los ensueños glaciares. Esta lenta corriente le hace a uno consciente de la turbiedad del pensamiento. Depresión, deslizamiento de escombros, avalanchas todos tienen lugar dentro de los límites agrietados del cerebro. El cuerpo entero es arrastrado en el sedimento cerebral, donde las partículas y fragmentos se dan a conocer a sí mismos como conciencia sólida. Un mundo decolorado y fracturado rodea al artista. Organizar este desorden de corrosión en patrones, redes, y subdivisiones es un proceso estético que a penas ha sido tratado»; «The earth’s surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trace places with each other –one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects, or what I will call “abstract geology”. One’s mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stone of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris slides, avalanches all take place within the cracking limits of the brain. The entire body is pulled into the cerebral sediment, where particles and fragments make themselves know as solid consciousness. A bleached and fractured world surrounds the artist. To organize this mess of corrosion into patterns, grids, and subdivisions is an esthetic process that has scarcely been touched». (Smithson, «A sedimentation of the mind: Earth Projects», 100 en Flam).

³«Si Smithson vio el mundo como un texto, concibió su propia vocación como artista no para interpretarlo o explicarlo, sino más bien para *revelarlo* –a y él y a nosotros, sus lectores»; «If Smithson saw the world as a text, he conceived of his own vocation as an artist not to interpret or explain it, but rather to *reveal* it –to himself and to us, his readers» (Flam xviii).

En esta dialéctica del paisaje de Smithson, el lenguaje no es idea sino materia, pero materia compleja; y, como artista de la tierra, escritor de la tierra, e interventor sobre la escritura de la tierra (*geo-graphhein*) el lenguaje, en su dimensión física, estaba formado por partículas, fallas, movimientos, y estratos⁴:

Las palabras y rocas contienen un lenguaje que sigue una sintaxis de hendiduras y rupturas. Mira a cualquier palabra durante el tiempo suficiente y la verás que se abre en una serie de fallas, en un terreno de partículas que contienen cada una su propio vacío⁵.

En 1966, Smithson realiza a *Heap of Language*⁶ [**Figura 1**], una hoja de papel cuadriculado sobre la que escribe palabras asociadas al mundo del lenguaje como “Babel”, “fraseología”, “nombre”, “literatura”, “letra”, entre muchas otras, apilando el texto en forma de montículo y, más que inscrito construido, elevado sobre la horizontal⁷. Es una escritura, en efecto, que remite a la Tierra y su formación mediante depósito de sedimento. Esta acumulación textual crea un nuevo tipo de escritura más espacial que lineal cuyas cualidades físicas, más allá de las discursivas, son su discontinuidad, fracturación, simetría y equilibrio. El texto en sí es difícil de leer porque Smithson a penas ha dejado espacio entre las palabras y las líneas: « ... el lenguaje “cubre” más que

⁴Como vemos, gran parte de la práctica artística de Robert Smithson se asemeja a la de un geógrafo o un geólogo: realización de mapas, diagramas, excavaciones, fotografías y una intensa reflexión sobre el concepto de espacio (no-lugar y lugares entrópicos) atravesada por su temprano interés por las ciencias de la tierra, la historia natural y el tiempo geológico. Sus investigaciones se puede resumir en el análisis de espacio y tiempo, lo de afuera y lo de adentro, y la materialización de todo ello en la naturaleza y el arte (Flam xiii).

⁵«Words and rocks contain a language that follows a syntax of splits and ruptures. Look at any Word long enough and you will see it open up into a series of faults, into a terrain of particles each containing its own void» (Smithson «A Sedimentation of the mind: Earth Projects», 107, en Flam).

⁶Sobre la obra: Sieburth, Richard, «A Heap of Language: Robert Smithson and American Hieroglyphic» <http://www.robertsmithson.com/essays/heap.htm>

⁷Aunque no se refiere concretamente a esta obra, el siguiente texto de Smithson de 1968 desvela el valor arquitectónico del lenguaje para Smithson: «El artículo entero puede ser visto como una variación sobre esa tan denostada observación; o como un “museo” monstruoso construido fuera de las superficies multifacéticas que se refieren, no a un tema sino a muchos dentro de un mismo edificio de palabras —un ladrillo = una palabra, una frase = una habitación, un párrafo = una planta de habitaciones, etc. O el lenguaje se convierte en un museo infinito cuyo centro está en todas partes y cuyos límites están en ningún lugar»; «The entire article may be viewed as a variation on that much misused remark; or as a monstrous “museum” constructed out of multi-faceted surfaces that refer, not to one subject but to many subjects within a single building of words —a brick = a word, a sentence = a room, a paragraph = a floor of rooms, etc. Or *language becomes an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere*» (Smithson, «A Museum of Language in the vicinity of art» 78, en Flam).

“descubre” sus lugares y situaciones. Aquí el lenguaje “cierra” más que “muestra” las puertas de las interpretaciones y la explicaciones utilitarias»⁸.

En 1967, Richard Long⁹ por su parte realiza su obra: *A Line Made by Walking* [Figura 2]. Una línea recta “esculpida”, “dibujada”, “escrita” en el terreno hollando la tierra a su paso. De la obra en sí queda el registro fotográfico pues una vez creció la hierba, la línea desapareció.

Por su absoluta radicalidad y simplicidad formal, *A Line Made by Walking* ha sido considerado como un episodio fundamental del arte contemporáneo ... La imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto. ... se trata sin duda del resultado de la acción de un cuerpo y de un objeto, algo situado a medio camino entre la escultura, la *performance* y la arquitectura del paisaje (Careri 146-148).

«la escultura, la *performance* y la arquitectura del paisaje» y añadimos: la escritura porque esta se define en esencia como el resultado de la acción de un cuerpo y de un objeto. Esta acción puede ser la pincelada oriental, la fricción occidental mediante cálamo o pluma, el intrincado de los tapices islámicos, la im-presión de la fuente tipográfica, o el resultado sin contacto del spray en el grafiti. Pero, en definitiva, el proceso de escritura y realización de una imagen es el mismo.

Finalmente, en 1970 Smithson lleva a cabo el proyecto *The Spiral Jetty*¹⁰ [Figura 3]; una acumulación de materiales pétreos en forma de gigantesca espiral en el desierto de Uta junto al Mar Salado. Una suerte de garabato en la tierra formado por acumulación de basaltos negros mediante maquinaria especializada provocando una modificación significativa y perdurable (aunque efímera) en el paisaje.

⁸«... language “covers” rather than “discovers” its sites and situations. Here language “closes” rather than “discloses” doors to utilitarian interpretations and explanations» (Smithson, «A Museum of Language in the vicinity of art» 78, en Flam).

⁹Otro de los artistas del Land Art o peripatéticos cuya obra consiste en el registro de recorridos y viajes que materializa en instalaciones y fotografías en las que la escritura cobra especial importancia. <http://www.richardlong.org/>

¹⁰La Dia Art Foundation se ocupa de observar la evolución de la espiral y el efecto de los agentes climáticos. <http://www.diaart.org/sites/main/spiraljetty>

Tanto Smithson como Long tratan la naturaleza como un terreno virgen y fértil al mismo tiempo: «la naturaleza es una Tierra Madre inviolable por la cual es posible andar, dibujar figuras, mover piedras, pero no transformarla radicalmente» (Careri 148). Lo mismo sucede con la página en blanco: su pureza puede ser hollada mediante la hendidura del instrumento de escritura, puede mancharse con el elemento externo de lo verbal pero al fin, en esencia, siempre será papel blanco con tinta negra. Como el mismo Smithson reconocía, estas formas de creatividad son impuras pues fluctúan entre lo material y lo conceptual sin entregarse por entero a ninguna.

Aunque nuestra investigación no se centra en las prácticas del *Land Art* ni en las peripatéticas, las premisas teóricas y plásticas de los artistas citados nos sirven como punto de partida de esta tesis, que estudia la relación entre la escritura y la imagen a través de tres creadores, mediante el cuestionamiento de ambos términos en su relación con el otro y, en concreto, las propiedades visuales de la escritura desde diferentes perspectivas. Es propio de la cultura escrita el acumular estratos de significado en las palabras¹¹; cada letra y cada palabra llevan implícitas una carga de significado que se ha ido depositando sobre ellas lo que supone una puesta en abismo y un trabajo de geólogo que requiere penetrar en el vientre de lo escrito hasta llegar al origen, donde comenzó todo. Las teorías de la escritura se alimentan con escritura y por eso, advertimos, este estudio no es más que otro ejercicio de canibalismo contradictorio.

¹¹Por el contrario, en las culturas orales, sólo prevalece la última de las acepciones.

b. Estado de la cuestión

La presente investigación responde a la necesidad de llevar a cabo un estudio exhaustivo sobre este tema en Europa y aplicado al ámbito artístico español ya que, con excepciones ejemplares que citaré en breve, de este asunto sólo se ha ocupado de forma holística y sistemática el mundo anglosajón en el que abunda la bibliografía publicada y en proceso de publicación sobre la relación entre escritura e imagen en el arte. (Prueba de ello es la bibliografía actualizada que ofrece esta tesis). Aún así, después de esta exhaustiva investigación, podemos afirmar que apenas hay estudios que se centren en la iconidad de la escritura en Occidente, con excepción del mundo árabe occidental, razón por la que se han incluido referencias teóricas a la escritura en el Islam, ya que las publicaciones a cerca del tema que nos ocupa tienden a estar copadas por ejemplos del Arte Conceptual lo que suele llevar a confusión a la hora de definir lo que es lingüístico, verbal, o escritura respecto a la imagen, sin reparar en que la escritura *ES* imagen.

Tanto el CEEI (*Centre d'étude de l'écriture e de l'image*) de la Universidad de París-Diderot, París VII¹², que funcionó desde los años setenta hasta finales de 2010 dirigido por Anne-Marie Christin, como el actual seminario de la *Escritura e Imagen*¹³ de la facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid dirigido por Ana María Leyra Soriano, se han ocupado desde hace años de reflexionar desde Europa acerca de la naturaleza icónica de la escritura así como de su relación con las artes visuales, y del estudio de la relación entre la escritura y la imagen desde múltiples perspectivas respectivamente. Herederos sendos grupos del interés por la naturaleza del lenguaje y de la escritura de la filosofía francesa de los años 70, ambos han abierto el campo y la aproximación al tema convirtiéndose en referentes indiscutibles en el terreno de la relación entre la escritura y la imagen, además de, por extensión, de la práctica investigadora interdisciplinar para el estudio del arte en este contexto.

¹²Centre d'étude de l'écriture et de l'image : <http://www.ceei.univ-paris7.fr/>

¹³Seminario de Investigación *Escritura e Imagen*: <http://fs-morente.filos.ucm.es/seminario/index.htm>

Me gustaría insistir en este punto y destacar especialmente el trabajo del seminario *Escritura e Imagen* por ser líder y ejemplo en la estrategia de aproximación a los productos visuales y textuales en España y por fomentar la investigación de vanguardia gracias a su vocación interdisciplinar y abierta, modelo que debería seguirse en la universidad española a veces tan anclada en los viejos patrones de estudio¹⁴.

A pesar del fomento de los estudios interdisciplinares e interculturales desde estos dos centros, las publicaciones al respecto continúan siendo parciales y, sobretodo, centradas en la corriente teórica del pensamiento francés que sólo se ha ocupado de forma esporádica del arte, y la teoría que el mundo anglosajón desarrolló como respuesta a la influencia del pensamiento francés de los años setenta.

Además de las publicaciones generadas por estas dos instituciones clave, en este lado del océano han salido a la luz varios catálogos de artistas plásticos que usan el recurso de la escritura y en los que se incluye una referencia o un estudio introductorio sobre el valor de ésta en su obra. También abundan las publicaciones sobre la relación, interacción, oposición o comunión entre la escritura y la imagen desde perspectivas históricas, filosóficas y culturales en general, así como investigaciones que contrastan lo verbal –la palabra–, respecto a lo visual –la imagen– pero que, insistimos, no tratan la escritura desde su iconicidad material sino a través de su significado¹⁵. También abundan las publicaciones sobre artistas que escriben y escritores que pintan cuyos títulos a veces pueden sugerir que tratan este tema pero que, lejos de ser así, abren otro muy diferente que sería motivo de un estudio individual.

¹⁴La editorial GEDISA tiene una línea específica llamada “Colección Lea” dirigida por Emilia Ferreiro cuyo objeto es el estudio de la escritura. Merece la pena transcribir el texto de presentación de esta colección: «La escritura, como tal, no es objeto de ninguna disciplina específica sin embargo, en años recientes se ha producido un incremento notable de producciones que toman la escritura como objeto, analizándola desde la historia, la antropología, la psicolingüística, la paleografía, la lingüística... El objetivo de la colección LEA es difundir una visión multidisciplinaria sobre una variedad de temas: los cambios históricos en la definición del lector y las prácticas de lectura; las complejas relaciones entre oralidad y escritura; los distintos sistemas gráficos de representación y de notación; las prácticas pedagógicas de alfabetización en su contexto histórico; la construcción de la textualidad; los usos sociales de la lengua escrita; los procesos de apropiación individual de ese objeto social; las bibliotecas y las nuevas tecnologías. Los libros de esta colección permitirán agrupar una literatura actualmente dispersa y de difícil acceso, permitiendo así una reflexión más profunda sobre este objeto “ineludible”». De nuevo esta colección se ha ocupado de la escritura en sus múltiples dimensiones y varias de sus publicaciones han resultado de suma utilidad para el presente estudio, pero entre sus objetivos no se encuentra el abordaje filosófico de la escritura en relación con la imagen.

¹⁵«La palabra está ligada ontológicamente a la sintaxis, al lenguaje y al significado; mientras que la escritura –y por extensión la tipografía y la letra– participan de la materia y el simbolismo ... Para que exista un arte tipográfico [y escritural en general] hemos de eliminar la semántica» (Sema 35).

España ha sido testigo del creciente interés de los artistas y la crítica por este tema a través de varias exposiciones recientes que han generado publicaciones respectivas y que no queremos dejar de citar en este estudio:

En 2007 tuvo lugar la exposición ***La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte español***¹⁶, organizada en la Fundación Esteban Vicente de Segovia y comisariada por Francisco Carpio. Esta publicación, en especial la primera parte a cargo de Francisco Carpio y titulada “La palabra imaginada”, recoge una muestra muy amplia de artistas españoles contemporáneos (y algún extranjero relacionado con España) que emplean la escritura como recurso plástico, así como de otros artistas –escritores en principio- que experimentan con la poesía visual. Algunos de los artistas incluidos son Rafael Alberti, Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Federico García Lorca, Antoni Tàpies, o Ana Sánchez entre muchos otros. La publicación hace un breve análisis de las obras y presenta a sus artistas de modo descriptivo, propio de un catálogo de esta índole.

Un año antes, en 2006, la Fundación Luis Seoane de A Coruña organizó la exposición titulada ***Entre a Palavra e a Imagem***¹⁷ con artistas españoles, portugueses y brasileños. Se trató de un proyecto de Fátima Lambert, Cecilia Pereira y Paulo Reis cuya intención era la de retomar la tendencia pictórica neo-concreta luso/brasileña y comprobar su continuidad en los artistas jóvenes actuales. Entre los artículos que incluye, el de Perejaume: “El autor indisciplinado y las rayas de la obra” denuncia la falta de reflexión real sobre el porqué de la incursión de la escritura en las obras plásticas contemporáneas. Admite el interés y la aceptación generalizados por el fenómeno, y la proliferación de textos descriptivos sobre el tema a pesar de la ausencia de explicaciones desde el ámbito académico. Sobre las que él mismo propone, volveremos en nuestro texto. El resto de los textos que componen el cuerpo del catálogo se centran en el análisis de obras y artistas que lo componen desde las tres perspectivas: española, lusa y brasileña, y aclara las circunstancias históricas en las que surgió el Neoconcretismo artístico y la poesía concreta en Brasil.

¹⁶Carpio, Francisco. (Comisario): *La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte español*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2007.

¹⁷Pereira, Cecilia; Lambert, Fátima; Reis, Paulo (comisarios). *Entre a palavra e a imagem. Entre la palabra y la imagen* (catálogo de exposición). A Coruña: Fundación Luis Seoane, 5 jul-17 sept 2006 y Lisboa: Museo da Cidade, 22 febr-28 abr 2007. Santiago de Compostela: Artedardo, 2006.

En 2003, esta vez a cargo del Instituto Cervantes, la exposición ***Pintar Palabras***¹⁸ fue comisariada por Pablo J. Rico y, aunque la muestra se expuso en Berlín y Nueva York, estaba formada por artistas en su mayoría españoles que introducían escritura en la superficie plástica. Hubo representadas obras principalmente de la segunda mitad del siglo XX y los artistas representados más extensamente serían Manuel Millares, Rafael Alberti, Jaume Plensa, o Tàpies. La aproximación teórica se lleva a cabo desde la historiografía y la historia del arte.

En 1992, la exposición bajo título ***Los Paisajes del texto***¹⁹ celebrada en Gijón, expuso la obra de nueve artistas españoles o afincados en España que reflexionaban sobre la escritura, convirtiéndose por lo original de la propuesta en la piedra fundacional en torno a este tema en nuestro país. Los textos teóricos que enmarcaron la exposición constituyen un ejercicio de sintetizar la evolución histórica de los fenómenos híbridos como los textos que tienden a la imagen y las imágenes, que bien tienden a lo textual o, que, directamente, incluyen palabras.

Además de las exposiciones citadas, en 2010 tuvo lugar el monográfico dedicado a la obra de Mira Schendel y León Ferrari en el Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía bajo el título ***El alfabeto enfurecido***²⁰. Aunque el tema escapa al objeto de nuestro estudio pues se centra en los dos artistas mencionados, merece la pena llamar la atención sobre el acento en la materialidad de la escritura de ambos creadores, además de por el enfoque particular de Pérez Oramas que observa una línea fuera de las prácticas conceptuales reseñadas y que, por lo tanto, es referencia para este estudio.

Aunque no vinculadas al tema general de esta investigación pero sí al estudio particular de casos, es de justicia hacer mención a tres exposiciones que han tenido lugar recientemente en España: en 2009 en el Instituto Cervantes ***Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX***²¹ reconocía la obra de muchos

¹⁸Rico, Pablo (comisario). *Pintar palabras* (catálogo de exposición). Madrid: Instituto Cervantes, 2003. Esta publicación está disponible en formato digital:
http://cvc.cervantes.es/actcult/pintar_palabras/default.htm

¹⁹Cao, Paco (coordinador). *Los Paisajes del texto* (catálogo de exposición). Gijón: Palacio Revillagigedo. Caja de Ahorros de Asturias, oct-dic, 1992.

²⁰Pérez-Oramas, Luis (Ed.), *León Ferrari y Mira Schendel: El alfabeto enfurecido* (catálogo exposición). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 nov 2009- 1 mar 2010.

²¹Sarmiento, José Antonio (Comisario). *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX* (catálogo de exposición). Madrid. Instituto Cervantes, 2009.

artistas cuyo trabajo, en principio poético, borraba los límites con lo visual. Igualmente, hay que destacar en 2008 la Biblioteca Nacional en Madrid organizó la exposición ***La imagen en el verso. Del siglo de Oro al siglo XX***²². El objetivo de esta exposición era mostrar ejemplos tempranos de poesías en castellano que han tendido a la imagen mediante las tretas del acróstico, el caligrama, laberintos textuales, romances mudos (mediante imágenes al modo de comic), hasta la revolución tipográfica de las vanguardias en las que las letras conquistan el espacio de la página y terminan por salir de ella (ruptura con la idea tradicional de libro) para conquistar espacios como la calle. El catálogo se circunscribe a la escritura que tiende a la imagen en el ámbito de la creación poética.

Por otro lado, en 2010 la Fundación Juan March de Cuenca daba a conocer la colección del Archive for Small Press & Communication del Weserburg Museum de Bremen a través de la exposición ***Un Coup de Livres (Una tirada de libros)***²³. De nuevo, tanto la nacionalidad variada de los artistas como el tema en sí escapa a nuestro objeto pero la naturaleza de la exposición es una señal del interés por el género de los libros de artista en el que la escritura tratada como imagen es frecuente. Finalmente, la Casa Árabe organizó en Madrid en 2010 la primera exposición en España dedicada a presentar calígrafos árabes contemporáneos titulada ***Libertad e Innovación. Caligrafía árabe contemporánea***²⁴.

No vinculada a ninguna exposición, la otra obra de Enric Satué²⁵ publicada en 2007, ***Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Compendio de tipografía artística***, es referencia en el campo de la tipografía artística e intercala información sobre grandes diseñadores y creadores de fuentes tipográficas de la esfera internacional, alguno de los cuales han coqueteado con otras artes plásticas, con ejemplos de artistas que han incluido letras tipografiadas en sus pinturas. Se trata de un estudio cuyo objetivo es recoger numerosos ejemplos y cuyo marco teórico es más reducido y centrado especialmente en la naturaleza e historia de la tipografía.

²²Díez Borque, José María (comisario). *Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nacional. 27 mar- 18 may 2008. Esta publicación está disponible en formato digital: http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones2008/docs/VisitavirtualImagenverso/Visita_virtual/index.html

²³Schraenen, Guy. *Un Coup de Livres (Una tirada de libros)*. Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication. Cuenca: Fundación Juan March, 18 jun- 31 oct 2010.

²⁴Puerta Vélchez, José Miguel (Editor). *Libertad e innovación. Caligrafía árabe contemporánea*. (Catálogo de exposición). España: Casa Árabe-IEAM/Turner, 2010.

²⁵Satué, Enric. *Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Compendio de tipografía artística*. Madrid: Siruela, 2007.

Como ya se ha dicho, el lenguaje es materia fundamental de reflexión para el arte desde los años sesenta y en el mundo anglosajón se ha estudiado mucho este aspecto, por ejemplo: ***Words to be Looked at*** (2007) de Liz Kotz²⁶ que, como el subtítulo indica: *Language in 1960s Art*, se centra exclusivamente en ejemplos de los años sesenta. Uno de los manuales de referencia es la obra de Simon Morley, ***Writing on the wall*** (2003)²⁷, un excelente punto de partida en el tema por ofrecer una visión global de la incursión de las letras en la pintura desde finales del siglo XIX y su evolución hasta la actualidad, con numerosos ejemplos y teorías generales para enmarcar este fenómeno de hibridación. Sin embargo, por limitación de espacio probablemente, hace una aproximación más historiográfica y no ahonda tanto en la reflexión sobre la naturaleza de la imagen y de la escritura por separado. Otras obras como ***Art & Text*** (2009)²⁸ que contiene artículos de varios autores pero se trata de textos muy breves ya que la publicación aspira, sobretodo, a ser un catálogo de imágenes.

De reciente aparición, el libro ***Art, Word and Images. 2,000 years of Visual/Textual Interaction***²⁹ (2010), es el primer intento de describir una historia del arte basada en la relación entre la escritura y la imagen y reflexiona, entre otros muchos temas, sobre los títulos, la condición de las imágenes cuando se ven invadidas de material textual, sobre las conexiones entre artistas plásticos y literatos, o sobre la narratividad en el arte. Además de los estudios por periodos de la historia del arte, incluye monográficos sobre Blake, Klee, Schwitters, Walla, McCahon, Haack y Pettibon. Esta es la obra de referencia internacional porque es la más general y abarca un ámbito temporal y geográfico más amplio. Sin ser exactamente un libro de arte o filosofía, la obra de Manuel Sesma: ***Tipografismo. Aproximación a una estética de la letra***³⁰ de 2004, es un texto que, aunque su orientación principal es la del diseño gráfico y la tipografía, en realidad —y quizás precisamente por ello— ofrece una idea de la escritura muy próxima a la nuestra, ofreciendo interesantes teorías sobre los marcos posibles de análisis de la experimentación gráfica, ejemplos en el arte plástico y la poesía y partiendo, en todo momento, de la escritura como fenómeno visual.

²⁶Kotz, Liz. *Words to be looked at. Language in 1960s Art*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2007.

²⁷Morley, Simon. *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 2003.

²⁸Beech, Dave; Harrison, Charles; Hill Will. *Art and Text*. Londres: Black Dog Publishing, 2009.

²⁹Dixon, Hunt; Lomas, David; Corris, Michael: *Art, Word and Image. 2,000 years of Visual/Textual Interaction*, Londres: Reaktion books, 2010.

³⁰Sema, Manuel. *Tipografismo. Aproximación a una estética de la letra*. Barcelona: Paidós, 2004.

c. Objetivos

Este estudio se propone, en primer lugar, completar modestamente los huecos temáticos que no recogen ninguna de las publicaciones anteriores en España incluyendo visiones de los trabajos realizados fuera de nuestras fronteras. Y, en segundo lugar, aunque no menos importante, en el terreno teórico, propone una clasificación y aproximación nuevas de la presencia de la escritura en el arte, fusionando de un lado las teorías sobre la escritura de los filósofos franceses del “giro lingüístico” de los años setenta, junto a las teorías del arte y estética suscitadas en el ámbito anglosajón, en particular en lo que se refiere a la filosofía del arte después de la traducción y asimilación de los pensadores franceses antes citados donde, en numerosas ocasiones los generadores del marco filosófico de interpretación de la obra son los propios artistas.

Por otra parte, estas publicaciones corren paralelas a las que proliferan en el mundo araboparlante donde la iconicidad de la escritura es un asunto recurrente e intrínseco de la cultura islámica. Por esta razón me ha parecido conveniente incluir referencias a las aportaciones del mundo árabe como parte del marco teórico de este estudio ya que suelen darse por separado, aisladas y aplicadas únicamente a calígrafos. Del mismo modo que ya se han aplicado reflexiones sobre la escritura en el mundo judío (Cabala) a obras contemporáneas laicas—y dado que este estudio pretende sobre todo sugerir nuevas vías para abordar este tema—, creemos que las teorías sobre la escritura en estas otras culturas del Mediterráneo resultan iluminadoras para interpretar fenómenos escriturales recientes.

En consecuencia, esta investigación pretende aunar las dos visiones (europea y anglosajona³¹) del recurso de la escritura en el arte, junto a la tercera vía de la espiritualidad de las culturas del libro, y proponer un marco de interpretación más amplio, completo e intercultural con la intención de enriquecer la apreciación de las obras seleccionadas y sugerir de esta forma miradas nuevas a cerca del uso de la escritura con fines artísticos.

³¹«La tendencia mediterránea a utilizar el arte como argumento y el dibujo técnico como estrategia ha provocado un excesivo alejamiento del campo del diseño (...). Sin embargo, vemos que la tradición anglosajona no marca tantas diferencias entre arte y diseño» (Huerta 61).

d. Metodología: El camino azaroso de la investigación. La deconstrucción del modelo único y definitivo

Por una parte, el marco teórico-filosófico del posestructuralismo me permite analizar la intención y el alcance de los fenómenos artísticos que ilustran, más allá de las teorías, estas tensiones que subyacen bajo los estratos del pensamiento en Europa. De las grandes corrientes del posmodernismo del siglo XX, se tomarán algunas teorías neo marxistas de la escuela de Frankfurt (Didi-Huberman y Benjamín) junto a los pensadores franceses de los años setenta preocupados por la naturaleza del lenguaje. Por un lado, una línea procede de los intelectuales alemanes, la mayoría emigrados a EEUU donde realizaron parte de sus reflexiones y uno de los primeros lugares donde se interiorizaron sus conclusiones. Por otro lado, sería la escuela francesa la que dominaría el terreno del pensamiento en torno al lenguaje en los setenta con autores como Derrida o Barthes, que parten del estructuralismo de Saussure.

Respecto al componente teórico-artístico, se ha preferido emplear una aproximación y terminología más anglosajona (ie. Modernismo, producto visual, etc.) sugerida en general de la asimilación de los pensadores franceses de los setenta. Una vez renovadas estas teorías, no sólo se han aplicado al estudio de sus artistas, sino que los artistas mismos (como los conceptualistas y del grupo Fluxus americanos de los sesenta o los ingleses del grupo Art & Language) han bebido de esa filosofía y la han incorporado en la base de sus prácticas artísticas.

Aunque reconocemos esta aproximación como característica del análisis estructuralista/semiótico francés de los años sesenta, quizá solemos olvidar hasta qué punto el modelo de función comunicativa subyacente derivó de las investigaciones estadounidenses (y británicas) dirigidas durante y después de la Segunda Guerra Mundial en el campo de la criptografía, la cibernética, la teoría de sistemas, la persuasión del público (es decir, propaganda), y de las tecnologías de los medios de comunicación de masas, de las que todas giraban en torno a procesos de “transmisión de la información”³².

³²«While we recognize this approach as characteristic of the French structural/semiotic analyses of the 1960s, we perhaps tend to forget the extent to which the underlying model of communicative function derived from U.S (and British) research conducted during and after World War II in cryptography, cybernetics, systems theory, public persuasion (that is, propaganda), and mass communications technologies, all of which hinged on processes of “information transmission”» (Kotz 223).

En cualquier caso, entre otros aspectos, esta tesis defiende la aproximación a la historia del arte en su pluralidad –ya no hay una Historia del Arte con mayúsculas sino historias del arte múltiples– y desde la pluralidad de la disciplina o contra-disciplina de los estudios culturales y por lo tanto, pretende eliminar antiguas clasificaciones y metodologías estancos, para el estudio de lo visual. Si asumimos que hay “historias del arte” éstas no pueden abordarse desde un modelo de análisis único. «Ya no hay, y no se ha dado desde los años treinta, una disciplina de historia del arte homogénea reconocible, aunque esta distinción se hizo más explícita a partir de los años setenta»³³. Entendemos que, especialmente desde las Vanguardias (*Urinario* de Marcel Duchamp, 1917) y muy especialmente desde los años sesenta con el arte conceptual, los objetos visuales han pasado a ser una preocupación de los filósofos más incluso que de los historiadores del arte puesto que el objeto, en su desmaterialización, se escapa a las técnicas historiográficas de clasificación, datación, análisis, etc. Como Joseph Kosuth decía en su ensayo teórico de 1969, *Art After Philosophy*, en el siglo XX ya no hay filosofía sino arte. Es el arte el nuevo generador de ideas y desafíos a cerca de los problemas que conciernen al hombre: «El siglo XX trajo consigo un tiempo que podría ser llamado “del fin de la filosofía y del principio del arte”»³⁴. Kosuth defendía en sus escritos que una pieza artística es una propuesta de análisis y que, más allá de su presencia física, esta idea es el verdadero residuo que la obra deposita y que permanecerá en el futuro. Una propuesta de lectura –de legere, “ligar”, “unir”– requiere una des-lectura –un des-legere, desligar– un aná-lisis (*ana-luo*).

Si atendemos a las teorías más radicales de Kosuth, ninguna disciplina debería ocuparse del arte contemporáneo dada la naturaleza puramente antiestética del mismo y debido a que, según el artista conceptual, las categorías de las que la estética se ocupaba tradicionalmente sólo concernían al arte del pasado y no tienen nada que proponer sobre el actual. No queremos decir con esto que la historia del arte no tenga, o no deba o no resulte capaz de abordar el estudio de arte contemporáneo pero sí afirmamos que el arte de la segunda mitad del siglo XX fue interés primero de la filosofía, puesto que ya estaba acostumbrada al trabajo con ideas en abstracto y que la historia del arte ha venido adaptando la disciplina para poder crear herramientas de estudio para este fenómeno

³³«There is no longer, and has not been since 1930s, a recognizably homogeneous art historical discipline, although the distinction became more explicit from the 1970s onwards» (Pook, Newall 30).

³⁴«The twentieth century brought in a time which could be called “the end of philosophy and the beginning of art”» (Kosuth 14).

relativamente reciente³⁵. Aún así, ya en 1982 la propia disciplina, en un ejercicio de autoanálisis crítico, acuñó el concepto de “Nueva historia del arte” en el que se admite la necesidad de ampliar los puntos de vista sobre los productos visuales dejándose influir muy especialmente por la semiótica³⁶. Respecto a la “Nueva Teoría del Arte”³⁷:

Fue un término colectivo creado para englobar las consecuencias radicalizadas de una serie de teorías críticas –desde el estructuralismo a la antropología, el psicoanálisis, el feminismo, el marxismo y las críticas postcoloniales– evidentes a lo largo de la historia del arte desde el inicio de los años setenta ... De un modo más directo o sutil, estas perspectivas surgieron desde ámbitos sociales y políticos muy diferentes a finales de los años sesenta, testigos de las revueltas estudiantiles, la guerra en Vietnam y el movimiento americano por los derechos civiles.³⁸

Y prueba de que esta adaptación y modernización de los estudios de historia del arte está aún en proceso y dista de haber llegado a asumir la incertidumbre metodológica que desprenden las imágenes artísticas después de los años sesenta, la encontramos en nuestros planes de estudio actuales y la configuración de la institución universitaria en la mayoría de Europa y en particular en España.

En estos planes de estudio, la historia del arte llega hasta las primeras vanguardias, es decir, hasta donde el modelo de estudio analítico y lineal (tema, estilo, contexto histórico,

³⁵«El arte textual contemporáneo se encuentra en la intersección entre la filosofía contemporánea, el pensamiento contemporáneo sobre el arte y las teorías del lenguaje contemporáneas. El arte textual es un arte en sintonía con giro lingüístico en filosofía y sustituye las especulaciones sobre la mente por el análisis del uso del lenguaje»; «Contemporary text art finds itself located at the intersection of contemporary philosophy, contemporary thinking on art and contemporary theories of language. Text art is an art in step with the linguistic turn in philosophy that replaces speculations about the mind with an analysis of language use» (Beech 29).

³⁶Una descripción de la NAH y del impacto de la semiótica en su definición: «NAH is viewer oriented (intentio lectoris); it puts the individual art work in the center; several meanings or interpretations are possible; facts are not given, but constructed and selected and the context is a frame or a selection of ‘texts’. The terminology of semiotics is everywhere present in contemporary new art historical texts» (Van Mechelen, “Semiotics and New Art History” par 2).

³⁷En la bibliografía anglosajona aparece como NAH (New Art History).

³⁸«This was the collective name given to the radicalizing impact of a range of critical theory –from structuralism to anthropology, psychoanalysis, feminism, Marxism and postcolonial critiques– evident across art history from the early 1970s ... In both direct and more nuanced ways, these perspectives arose from the very different social and political ethos of the late 1960s which witnessed student revolt, the war in Vietnam and the American civil rights movement» (Pook, Newall 29).

composición, técnica, etc.) funciona, al menos para ser roto. Mientras, las incursiones en las segundas vanguardias, mucho menos aún en las prácticas actuales, son esporádicas y anecdóticas³⁹.

La historia del arte como disciplina humanista continua hoy, globalmente, siendo lo que fue en los círculos académicos del siglo XVI: una historia de calendario, la “crónica servil de los campeones” del arte, sostenida por un “vago esteticismo” y una “psicología anecdótica” que reduce toda historia a una novela familiar (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 254).

El arte contemporáneo hace de su propio crítico o al menos así ocurre a partir de las propuestas del arte conceptual de los años sesenta en las que el lenguaje mediante su representación visual –la escritura– se comenta así mismo. Esto se debe a que el arte es filosofía y se pregunta a su vez sobre el arte: «Ser un artista ahora significa cuestionarse la naturaleza del arte»⁴⁰. Por eso, las propuestas del arte mismo, junto a las reflexiones personales de los artistas de esos años (al tanto del pensamiento sobre el lenguaje y la escritura que se estaban produciendo paralelamente desde la filosofía) son una fuente imprescindible para enmarcar las obras actuales, incluso las que sirven como ejemplo a ese estudio, a pesar de que en ellas el recurso a la escritura se aleje de las pretensiones del arte conceptual y centre su interés en la materialidad de lo gráfico.

Los estudios culturales han probado ser también una herramienta rica para la aproximación al análisis del arte, siendo la disciplina (o inter-post-disciplina) surgida de la asimilación de las teorías posmodernas de los años ochenta y noventa.

... la estable disciplina de la historia del arte se vio afectada por el repentino influjo de nuevos paradigmas metodológicos y, en un esfuerzo por escapar de lo que parecía ser un opresivo dominio de la alta cultura, intentó redefinir su propio objeto de estudio como “cultura visual”. Sin embargo, a pesar de que esta tendencia ha tenido un efecto significativo en el sentido de que ahora el arte es pensado, discutido y enseñado, también tiene sus limitaciones. Los entusiastas han hablado de un “giro visual” para suplantarlo el “giro lingüístico” de los años

³⁹Dice Didi-Huberman que algunos historiadores del arte esperan la muerte de cada periodo para poder proceder al análisis en busca de esa distancia, esa siempre recurrente perspectiva del tiempo que permite pensar con claridad. Es como un ataque cobarde al corpus (“corpse”, cadáver) que ya sabemos que se va a dejar diseccionar y manipular sin revolverse contra nosotros pero nos aseguramos de que estará quieto.

⁴⁰«Being an artist now means to question the nature of art» (Kosuth 18).

setenta; pero los críticos apuntan que la categoría “cultura visual”, aunque aparentemente más inclusiva y amplia que la de “arte”, lo es menos aún puesto que excluye la literatura y la música ...; la arquitectura en particular no puede ser clasificada como arte visual ⁴¹.

A pesar de excluir otras manifestaciones artísticas, –y sin dejar de tener en cuenta el apunte más reciente de algunos teóricos acerca de lo que vienen denominando un “giro espacial” o “somático” para referirse e incluir las últimas propuestas artísticas como los performances o, las instalaciones– para esta investigación nos circunscribimos al término “visual” o “cultura visual” puesto que es el que mejor define casos de estudio seleccionados.

Además, creemos que la aproximación multidisciplinar del arte contemporáneo, y sin duda alguna la del estudio de las ideas, es la única posible y válida en el marco del mundo global del siglo XXI, al que además, pertenecen las obras concretas que se proponen aquí. Se ha probado que el sistema global no puede ser analizado a través de un solo modelo teórico porque ya no se da una distinción rotunda entre historia, teoría y crítica en la cultura visual (Clarck, *Verbalizing the visual* 84).

*

En muchos momentos del texto se ha preferido el tono de ensayo y la metáfora que consideramos más apropiados por la naturaleza del tema. Por otro lado, en la exposición de evolución de ideas, en ocasiones ha primado el criterio cronológico, conscientes de que éste puede contradecir la metodología escogida. Sin embargo, consideramos que para el objetivo de esta tesis –exploración del fenómeno en la historia, su explicación y análisis culminado en tres casos de estudio–, el orden de exposición era indiferente, quedando el cronológico como el más claro puesto que además, éste no requiere las justificaciones teóricas concretas que deberían acompañar a un estudio organizado exclusivamente de modo temático. En cualquier caso, en este trabajo no se quiere

⁴¹ «... the staid discipline of art history was affected by the sudden influx of new methodological paradigms, and in an effort to get away from what was felt to be the oppressive dominance of high art, attempts were made to redefine its proper object of study as “visual culture”. While this trend has had a significant effect on the way in which art is now thought about, discussed, and taught, it also has limitations. Enthusiasts have spoken of a “visual turn” to supplant the “linguistic turn” of the 1970s, but critics point out that the category “visual culture”, while apparently broader and more inclusive than “art”, is in fact less so, since it excludes literature and music ... architecture, in particular, cannot be adequately classified as a visual art» (Williams 262).

contemplar la progresión histórica desde un punto de vista meliorativo o evolutivo sino de desarrollo puramente acumulativo, como Benjamin percibía la modernidad: una acumulación caótica y azarosa de información, textos imágenes, que el historiador como “trapero de la memoria” (*Lumpensamler*) desescombra.

En realidad, hoy todo lo escrito con ordenador ya no puede concebirse en progresión lineal desarrollando jerárquica y progresivamente los datos, sino que el trabajo se aproxima al del *patchwork* o al puzle; hay que salir a buscar y encontrar esas piezas que se acumulan azarosamente «... el caleidoscopio caracterizará el “curso de la historia”» (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 209) y montarlas mediante el corta y pega que permite una visión global y no consecutiva del discurso. Retomando a Benjamin y su visión metodológica, el abismo de abordar una investigación como la actual cuando se tiene conciencia de que diariamente salen actualizaciones bibliográficas, se acumulan nuevos recursos en la red y hay artistas repoblando el mundo de obras susceptibles de ser objeto de este estudio, implica que sólo nos quede aceptar con perplejidad y humildad la metáfora de un juego de cartas para definir la construcción de esta tesis; cierto es que, en realidad, esta *propuesta* de lectura (des-lectura, *análisis*) es sobre todo un *des-propósito*, un desaconsejar propuestas pues la nuestra se va a conformar con tirar su propia baraja sobre la mesa. Una baraja a la que, eso sí, confiamos haber añadido cartas nuevas por lo que necesaria y modestamente, aspiramos a que el resultado sea, como mínimo, más completo y contribuir a este vértigo borgiano de la acumulación textual. Sin embargo, sabemos que hoy ningún estudio puede llegar a acumular todos los naipes del mundo para garantizarse una jugada completa. No es posible poner todas las cartas sobre la mesa puesto que, además, cada combinación nueva, dará lugar a la necesidad de crear más cartas. La *baraja* se mantiene en un estado permanente de retroalimentación; se multiplica en una sucesión geométrica irregular. No se puede concebir una partida completa, siempre faltarán cartas.

e. Presentación de las secciones

La presente tesis cuenta con dos secciones principales. Una primera dedicada al marco teórico y la segunda a los discursos artísticos tomados como ejemplo de estudio. Como ya se ha explicado, el estudio abre con una página encabezada con el título “Palabras clave”, compuesta exclusivamente de imágenes dispuestas aleatoriamente. Estas fotos ilustran algunos aspectos sobre la escritura tratados en esta tesis (huella, geografía, Verbo, caligrafía, tipo, hendidura, gesto, etc.) sin más intención que proponer un juego visual al lector sugiriendo múltiples conexiones causales entre las imágenes y, generando así, diferentes discursos sin empleo de verbalidad.

La primera parte (1. Marco teórico) aborda una genealogía del concepto de escritura desde la antropología, la lingüística y la filosofía. En esta parte se hace referencia a los principales estudios acerca de la naturaleza de la escritura y la amalgama de ideas que encierra lo que hemos venido denominando bajo ese nombre a lo largo de la historia. Este desarrollo de los principales sistemas de escritura que llevaron a la creación del alfabeto en el Mediterráneo se lleva a cabo de forma tanto diacrónica como sincrónica ya que revisaremos la evolución de los sistemas a lo largo del tiempo pero nos detendremos también a analizar el devenir de algunas formas de escritura en contextos específicos. Este primer punto concluye con la definición del concepto de escritura que, revisando a Platón, reclamó la filosofía desde los años sesenta a través del post estructuralismo (Derrida, Barthes) que en gran medida suscribe este estudio. Además, en este punto se cuestiona el concepto tradicional de escritura, se afronta su iconicidad y se perfila en su pluralidad, hibridez, ambigüedad y materialidad.

La segunda parte (2. Discursos artísticos) nos acerca la obra de tres artistas españoles contemporáneos: José Miguel Ullán, recientemente fallecido (1944-2009), y los otros dos artistas jóvenes: Ana Sánchez (1964) y Javier Abarca (1973). Cada uno de estos artistas plantea en su obra un modo distinto de relación (conflicto, interacción, sustitución) entre la escritura y la imagen y, sobre todo, de la escritura como imagen. Finalmente se exponen conclusiones de las que esta introducción propone un adelanto.

f. Temática: el encuentro entre la escritura y la imagen en el arte

Partimos de la idea de que el ámbito mediterráneo⁴² es el punto caliente de la colisión entre múltiples formas de mirar y de escribir porque ha albergado conflictos iconoclastas y lingüísticos entre diversos alfabetos. Esta diversidad –con o sin enfrentamiento– continúa en muchas regiones en la actualidad. Origen de la escritura fonética que se desligó y enfrentó por primera vez a la imagen, la historia del Mediterráneo está impregnada de los choques entre lo visual y lo verbal en todas las capas de la cultura (religión, antropología, arte, sociedad, política, etc.). También cohabitan diferentes culturas y religiones lo que lleva a la existencia y convivencia de múltiples formas de concebir la imagen y la escritura, a veces opuestas, pero que, en un mundo urbanizado y globalizado convergen y dan lugar a productos artísticos y pensamientos geográficamente particulares. No nos resultaba posible elegir un marco analítico exclusivamente basado en el pensamiento de tradición occidental en el sentido greco-romano para contextualizar nuestros ejemplos. Sin embargo, debido a las constricciones de espacio y tiempo propias de cualquier investigación, hemos excluido las referencias teóricas a Extremo Oriente⁴³ por lo que la etiqueta que mejor se ajusta de la selección de temas es la geográfica que nos sitúa en el marco mediterráneo.

Realmente no nos limitamos a hablar de Occidente pero tampoco entramos en Oriente Próximo con actitud exótica sino como raíz de lo occidental, tal y como declara Derrida en la entrevista que concedió a Chérif:

A pesar de que el Occidente clásico fue judeo-islámico-cristiano y greco-árabe, se nos ha hecho creer que solamente era Greco-romano y judeo-cristiano.

⁴²En el caso español, pensemos que es en la costa mediterránea, concretamente en el siglo XII en Xàtiva, donde se introdujo el papel en occidente y la casualidad (o no) ha querido que en la actualidad la ciudad de Valencia continúe siendo un referente internacional en el ámbito de la tipografía a través del Instituto de Diseño y los congresos bianuales internacionales que organiza, y la editorial Campgràphic especializada en tipografía y diseño: <http://www.congresotipografia.com/presentacion/>. Huerta explica, escuetamente pero con mucha claridad, la introducción de la escritura y sus instrumentos en el Mediterráneo desde Biblos a la península ibérica a través de tierras Valencianas (Ricard Huerta 42-45).

⁴³En cualquier caso, la relación entre la caligrafía asiática y algunos autores contemporáneos como Miró o Mischeaux sí ha sido estudiada con anterioridad.

Y más adelante continúa:

Estoy de acuerdo contigo en la necesidad de deconstruir la construcción intelectual europea del Islam. Hay que desafiar el contraste entre griegos, judíos y árabes tan convencionalmente aceptado ... El pensamiento árabe y el griego se fusionaron profundamente en un momento dado de la historia y de ahí que una de nuestras principales tareas de memoria intelectual y filosófica sea la de redescubrir aquel injerto, aquella fertilización recíproca de lo griego, árabe y judío. Me viene a la mente España...⁴⁴

A lo largo de las próximas tres secciones queremos definir la naturaleza de los encuentros entre la escritura y la imagen y adelantar algunas de las conclusiones de este estudio.

⁴⁴«Whereas the Classical West was Judeo-Islam-Christian and Greco-Arab, we have been led to believe that it was only Greco-Roman and Judeo-Christian (Chérif, 3) ... I agree with you about the need to deconstruct the European intellectual construct of Islam. The so conventionally accepted contrast between Greeks, Jews, and Arabs must be challenged ... Arab thought and Greek thought intimately blended at a given historical moment and that one of the primary duties of our intellectual and philosophical memory is to rediscover that grafting, that reciprocal fertilization of the Greek, Arab, and the Jew. Spain comes to my mind...» (38-39).

Naked and nude writing

Lo que venimos a defender aquí es el carácter impuro de la escritura, al menos su naturaleza mixta, ambigua, tocada, manchada. En otras palabras, reivindicamos la rotundidad de su presencia física, de aquí que haya sido incorporada desde siempre a los productos visuales excepto cuando el puritanismo de una época, consciente de la ambigüedad de la escritura, le haya cerrado el paso. A la escritura se le han otorgado dos capas de ropa: una primera capa, a modo de ropa interior, paño de pureza que la adecenta por si perdiera la siguiente. A la citada capa le sigue la de la vestimenta, con la que se pasea en los exteriores, la que le permite hacerse visible para salir al mundo. Esta es la capa del Logos y del sentido obvio que le hace las veces de cubierta, como si se tratara de un uniforme de trabajo, y que nos indica su función por lo que su homogeneidad es clave a la hora de evitar confusiones. La escritura vestida de significante hace su trabajo: nos permite acceder al sentido, pero nadie la ve. Nadie la mira porque está ahí, uniformada con unos ropajes que, lejos de hacerla atractiva, la sumergen en la invisibilidad.

Si se despoja a la escritura de su primera capa, se la desnuda; se le quita el velo del Logos para exponerla en paños menores tras haber sido despojada de sus ropas. Ese estatus de desnudez, se explica con el término inglés “nakeness”. Ahora la escritura sin uniforme se deja mirar, está semi cubierta, fluctúa entre la vergüenza y la decencia, entre lo verbal y lo visual. Y este es un estado de la escritura que se percibe cuando atraviesa la imagen sin perder del todo su significado, como en una filacteria o la identificación en un icono bizantino. Es como si dijésemos que la primera capa de ropa le permitiría ser atractiva sin dejar de cumplir sus funciones de legibilidad. Sin embargo, si tiramos también de esta capa, la escritura quedará completamente en cueros, sometida a las miradas, unas miradas que ya no le permiten funcionar, hacer su trabajo, transportar significado, porque las miradas y la vergüenza la paralizan. Y así hemos llegado a una imagen morbosa que se retiene de inmediato porque, precisamente, se quiere olvidar.

Esta desnudez de lo obtuso es la que reclamamos para la escritura, la desnudez paralizante que deja mudo. «... en el sentido obtuso hay un erotismo que incluye lo contrario de lo bello y hasta de lo que queda fuera de la contrariedad, es decir, el límite, la inversión, el malestar y hasta el sadismo» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 59). Es una desnudez que es des-nudo (*nuditas, nude*) adánico, que en su humillación se purifica y se convierte en símbolo de inocencia. Este es el Cuerpo (de Cristo) que, aunque

monstruosamente⁴⁵ expuesto a las miradas, está dignificado en su ausencia de vestidura. En palabras de Didi-Huberman, esta es la desnudez cristiana, la de quien se rasga las vestiduras para someter su carne al sacrificio y así purificarse. «... paradoja esencial en lo que concierne a toda antropología del cristianismo. Encarnándose, el Verbo divino se humilla –se deshumaniza hasta el escarnio, el sufrimiento, la muerte–, de forma que la propia humillación se convierte en valor crístico» (Didi-Huberman, *Venus rajada* 72). A partir de las primeras vanguardias los artistas van a empezar a introducir escritura en sus obras para, entre otros objetivos, destacar su bidimensionalidad, la opacidad del lienzo. Sin embargo, estando desnuda esta escritura (*nude*, pura) no dejará de percibirse por muchos críticos como un intruso que viene a corromper el estatus puro de la representación.

Escritura dialéctica⁴⁶

La escritura dignificada existe y se da en las obras artísticas que la toman como un elemento puramente visual, evitando su lectura. Sin embargo, arrastra tras de sí, y formando parte intrínseca de ella, todo el proceso histórico de lento ataviado y después despojo tan dilatado, que el mismo fluctuar forma parte ya de su carácter. Y tomaremos esta forma de enfrentarse a la pintura –imágenes de la historia y no tanto historia de las imágenes–, como referente metodológico permitiéndonos el análisis libre, desde nuestro particular punto de partida (geográfico, histórico, circunstancial) de lo visual: escritura e imagen, de cualquier momento histórico, asumiendo, no sólo la imposibilidad de acceder a todas las claves de análisis contemporáneas de la imagen, sino aceptando su libre circular y fluctuar caleidoscópico (dentro de ella misma, internamente, y también a través del tiempo), su anacronismo. Digamos que simplemente han llegado hasta nosotros y en este aquí y ahora único e irrepetible desencadenan sintomáticamente todo un estallido de ideas y emociones.

⁴⁵Recordemos la relación etimológica entre *monstrare* y “monstruo” y cómo, en inglés, las custodias donde se guarda la Comunión –el cuerpo de Cristo– para su paseo en procesión, se llaman “monstrances”, con la misma raíz.

⁴⁶El antiguo verbo griego “*dialegesthai*” significa controvertir, introducir una diferencia (día) en el discurso (logos). En tanto confrontación entre opiniones divergentes con el fin de lograr un acuerdo sobre un sentido mutuamente admitido como verdadero, la dialéctica es por lo tanto una manera de pensar ligada a las primeras manifestaciones del pensamiento racional en la Grecia antigua (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* 104). Es la técnica de exponer la verdad tal en movimiento y anacrónicamente.

El estado de desnudez en que dejamos la escritura implica cierta pulsión enfermiza de exhibicionismo y por ello el desencadenamiento se produce en forma de síntomas.

El objetivo de una historia del arte no es en absoluto la unidad del periodo descrito, sino, y por el contrario, su dinámica, lo que presupone movimiento en todos los sentidos, tensiones, rizomas de determinismos, anacronismos probados, contradicciones no resueltas (Didi-Huberman, *Venus rajada* 39).

Este anacronismo es lo que Walter Benjamin viene a llamar la “imagen dialéctica” y que nos permite o que más bien permite a las imágenes mismas, no sólo venir desde el pasado para decir algo en el presente, sino también salirse de su presente –en el caso del arte contemporáneo– para ser analizado en clave de pasado. Permitirnos al menos cuestionarnos, si una imagen determinada dice algo del pasado.

Una vez que se produce una obra, ya no le pertenece al autor quien, por lo tanto, carece de las claves de la onmisapiencia para poder desvelar los secretos de su creación. Por el contrario, la imagen –como la escritura– nace desde la madurez, sin necesidad de que el padre la intérprete y nace en movimiento. En todo caso esta fuente directa, como cualquier otra para el estudio contextualizado de lo visual, no ofrece simples claves sino opciones de jugada, puertas que se abren.

Las imágenes son atemporales o, mejor dicho, multi temporales porque pueden pertenecer a cualquier tiempo, su presente se reconfigura ante cada mirada y pueden decir algo en todo momento. El valor del tiempo ya no es el único válido y, de hecho, lo de menos es ubicar temporalmente la imagen porque el marco cronológico, lejos de proveer un contexto clave de entendimiento, limita; etiquetas como “barroco”, “románico”, “siglo XIX” o “Ilustración” están connotadas. Esta es la historia del arte a la que se refiere Didi-Huberman como “fábrica del tiempo”, que crea estilos casi a priori y que luego fuerza a las imágenes para que se alojen en los compartimentos de su clasificación. No podemos quedarnos en el estudio “eucrónico”. Por eso mirar una imagen es posicionarse ante el tiempo (y en definitiva, ante su devenir, ante la muerte) porque la imagen seguramente vivió más que nosotros y nos sobrevivirá.

No podemos por lo tanto tomar la imagen y la escritura desnudas como metáforas de verdad inmutables y someterlas a estudio desde el estancamiento. El proceso de desnudarse supone un deslizamiento, un movimiento, que hace que «la desnudez sea el asunto menos definido del mundo» (Didi-Huberman 113) y así, no paraliza el mundo para que éste sea estudiado sino que lo abre a todas las posibilidades (se abre el campo semántico, se abre el cuerpo, se abre como una herida como se raja a Venus) **[Figura 4]**. Este intento de acceso al conocimiento de los secretos de la escritura, que implican abrirla, no se refiere al acceso a su significado verbal, sino a su significado en sí, a su significado primigenio, a su origen. Así representa Marcel Duchamp su “Desnudo bajando una escalera” en 1912: desnudo y en movimiento y, por ende, multiplicado, hasta hacerse informe.

Esta apertura o incluso despedazamiento de lo íntegro supone un acto de violencia sexual. «No existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura» (Didi-Huberman *Venus rajada* 117). Ahí se muestra el verbo encarnado, hecho carne y, por lo tanto, sujeto a la putrefacción, a lo opuesto a la vida, a la otra cara de la luna, a lo otro; ahí la imagen que queremos ignorar pero que no podemos dejar de mirar, ahí el enfrentamiento a la muerte⁴⁷. Proponemos este crudo cara a cara con la materialidad opaca y muda de la escritura.

⁴⁷Se refiere a la “Venus Desventrada” (1781-82) del observatorio de los Uffizi.

Avance de conclusiones

Esta idea de rajar, de penetración violenta en la carne para acceder al origen es algo similar a lo que Marcel Duchamp⁴⁸ pareció representar muy bien en su actitud y en concreto en dos de sus proyectos largos en los que, en comparación con la inmediatez de sus famosos ready-mades, empleó años de reflexión y que nos sirven ahora como metáfora para ilustrar el que, en nuestra opinión, ha sido el devenir de la escritura y la imagen. En “Text Art Today”, Dave Beech lleva a cabo una ontología de la creación después de Duchamp y señala la nueva clave de interpretación en la relación del arte con el lenguaje:

Lo que llamo la ontología del arte post-Duchamp ... teoriza la centralidad del lenguaje en todo el arte después de Duchamp y el Conceptualismo. Esto significa que la reconversión que sigue a la eliminación del aspecto artesanal del arte es lingüística en el más amplio de los sentidos: –conceptual, discursivo, teórico, de gestión, organizativo⁴⁹.

En su obra “El gran cristal” o “La desposada desnudada por sus solteros, incluso”⁵⁰ **[Figura 5]**, Duchamp reflexiona sobre la idea de la pérdida de la virginidad de forma violenta. El cristal es trabajado solo por el lado interno, es decir, el espectador

⁴⁸Duchamp es además un referente en esta investigación no sólo por su contribución al devenir de la escritura y la imagen sino porque además, el mismo emigró de París a Nueva York, representando el salto geográfico que también tuvo lugar en el mundo del arte. Sus ready-mades inauguraron el arte conceptual cambiando drásticamente, incluso poniendo del revés, la relación entre lo verbal y lo visual en el arte, implicando a su vez al papel de la escritura aunque él nunca quiso explicar su obra, se mantuvo en un polémico silencio de palabras que sólo transmitió con imágenes. «All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually» (Kosuth 18).

⁴⁹«What I am calling the post-Duchampian ontology of art ... theorizes the centrality of language for all art after Duchamp and Conceptualism. That is to say, the reskilling that follows from the elimination of handcraft from art is linguistic in the widest sense –conceptual, discursive, theoretical, managerial, organizational.» (*Art and Text* 32).

⁵⁰El gran cristal” es fruto de la acumulación de estudios y bocetos como por ejemplo: “La desposada desnudada por sus solteros” o “El paso de virgen a casada”, a partir de la puesta en escena de “Impresiones de África” de Raymond Russel representada en 1912. Cuando emigra a EEUU en 1915, se encomienda por entero a este proyecto y ya no querrá volver a pintar pues considera que esa forma de arte ha muerto. Se aleja de los círculos sociales y de la fama y se recluye en esta obra hasta 1923, año en el que la da por inacabada definitivamente.

verá todo a través del cristal que, a pesar de su transparencia, no le permite el acceso a los entresijos del reverso. En su ser transparente, opaco e inacabado al mismo tiempo, entraña una superposición infinita de significantes que la hacen estar en perpetuo movimiento. Esta obra, además, al ser de cristal cambia respecto a lo que hay a su alrededor absorbiendo toda su externalidad, haciendo de escaparate, modificando a su vez, todo cuanto se ve a través de ella al *atravesarla*. Su punto de partida, el cristal, carece de las referencias de un lienzo, es un grado cero que precipita a la nada del otro lado, a lo inmaterial. Esta transparencia es una burla del origen, del blanco del lienzo como punto de partida, del arte clásico como ventana al mundo y del arte por venir del modernismo como superficie opaca. Sobre el cristal se representan los solteros como máquinas de amar pero también de sufrimiento, como siempre los definió Duchamp. La casada, velada, virgen pero desnuda, cuelga sus vestiduras (las más externas) a la vista de sus potenciales amantes. Es un himen transparente, que impresiona por su fragilidad y dificultad de ser traspasado al mismo tiempo. No se traspasa sin violencia, sólo se puede traspasar pacíficamente con la mente, incluso en el acto de mirar está implícito el acto de rajar porque se le atraviesa con los ojos para mirar desde/al el otro lado. El himen sigue ahí, potencialmente penetrable pero el estatus puro del cristal ya se ha dislocado y aparece fragmentado y lleno de grietas (ruptura de la inocencia) que no permiten traspasar el sentido con tanta claridad. Este malestar que conlleva en potencia la necesidad de herir dolorosamente tiene aparejado un conocimiento: «La imagen me desconcierta, me desmonta, me produce una caída turbulenta. Después me produce una deconstrucción mental y me lleva al discernimiento» (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 173).

El mecanismo del *Gran Verre* obedece a la máxima duchampiana de ir “más allá” de la retina, más no para alcanzar así el estado de autotransparencia de la visión –como sugiere el modelo de la perspectiva–, sino, como es del todo obvio, para llegar al umbral del deseo en la visión, o, dicho de otro modo, para implantar la propia visión dentro de la opacidad de los órganos y la invisibilidad del inconsciente (Krauss, *El inconsciente óptico* 139).

La otra gran obra es “Dándose: 1º el salto del agua, 2º el gas de alumbrado”⁵¹ **[Figura 6]**. Se trata de una instalación compleja de montaje para mirar por dentro. El erotismo solapado del gran cristal se muestra ahora abiertamente. Aquí ya se ha abierto la herida dentro de la vitrina de exposición. Al colocar los ojos en los agujeros:

Una mirada fugaz a través de los agujeros cautiva al espectador, despierta en él un sentimiento de alarma y desasosiego. Delante de él yace el cuerpo desnudo de una mujer. Echada de espaldas, gorda o inflada, su cabello largo y rubio le cae sobre el rostro, ocultando su identidad. La han dejado por muerta en un claro de la vegetación. Sin embargo mantiene en alto, con la única mano visible, una lámpara de gas encendida. Sus piernas están separadas y uno de sus pies está tan cerca del espectador, que parece salirse del diorama. Precisamente esa pierna extendida hacia el visitante atrae directamente la mirada de éste a la entrepierna. Duchamp ha desprovisto a su criatura de vello púbico y de órganos genitales, no dejando más que una abertura entre las piernas. Aunque se trata indudablemente de una mujer, está extrañamente asexuada y parece haber sido maltratada, sin que se observe la más mínima señal de violencia. En segundo término aparece un paisaje atravesado por un torrente de agua que en su ambientación recuerda al paisaje de la Gioconda. Evoca un rincón alejado y abandonado de la tierra –una fuente que no es pura ni inequívoca. (Duchamp acaba de rehabilitar la pintura del Renacimiento “afeitando” a la Gioconda) (Mink 89).

Sonrisa, boca cerrada, raja, apertura. El cuerpo está cubierto con una capa fina de cuero color carne para dar impresión de realidad. Se busca la realidad más brutal y explícita y se encuentra con la herida que ha dado lugar a la muerte. Duchamp apela a lo carnal; su visualidad apunta al intelecto en tanto que este se genera en el cuerpo, en la *materia* gris (Kraus, *El inconsciente óptico* 139). Escritura-materia a la que hay que hincar el diente, meterle mano «o lo que sea» **[Figuras 7, 8 y 9]**.

⁵¹En esta obra trabajó en Nueva York de forma secreta entre 1946-1966 y sólo se divulgó dos años después tras su muerte.

Si escritura y pintura son convocadas juntas, llamadas a comparecer con las manos atadas ante el tribunal del logos, a responder allí, es simplemente porque ambas son interrogadas: como representantes supuestas de un habla, como capaces de un discurso, depositarias e incluso encubridoras de las palabras que se les quiere hacer decir entonces. Que no se muestren a la altura de ese proceso verbal, que se muestren impotentes para representar dignamente a un habla viva, para ser su intérprete o portavoz, para sostener una conversación, para responder a las preguntas orales, y entonces no valdrán nada. Son estatuillas, máscaras, simulacros (Derrida, La farmacia de Platón, La diseminación 206)

Estos dos movimientos descritos enfrentados, opuestos y paralelos al mismo tiempo, en movimiento dialéctico, son los que evocan la escritura y la imagen, siendo dos caras de la misma moneda, siendo así movimientos diferentes pero germinados juntos: la lucha de la escritura por abrirse camino hacia la materialidad, del adentro a fuera, saliendo de la herida al exterior. Y el camino de la imagen del afuera al dentro, escapando de las referencias a la realidad para sumergirse en el mismo lienzo primero y más allá hasta desmaterializarse en un cristal, en una idea. En su devenir, sus caminos se bifurcan y confunden; la mayor parte del tiempo son uno sólo y muchas veces estos encuentros se dan en el arte. Estos encuentros son el motivo de este trabajo.

g. Observaciones

Para este estudio se ha seguido una versión adaptada del estilo de citas y referencia bibliográfica de *The Modern Language Association* (MLA) por lo que se incluye una clave informativa dentro del cuerpo del texto que remite a los detalles de publicación completos al final en la bibliografía. Cuando no sobrepasan las cuatro líneas, las citas se han marcado entre comillas latinas dentro del cuerpo del texto. Cuando son más largas, se han puesto en punto y aparte con un párrafo separado sangrado.

Todas las citas en el texto principal aparecen en español. Si no hay otra indicación, es porque el libro se ha leído directamente en la versión traducida al español (se especifica traductor o edición en bibliografía cuando ha sido posible). En los casos en los que no existe versión en español, las traducciones son mías y de carácter puramente instrumental. En estos casos, se indica el texto original en una nota a pie.

Otras observaciones particulares a cerca de las versiones editoriales, las fuentes o las traducciones, se explicitarán una por una a medida que vayan surgiendo en el texto.

Las imágenes que contiene este trabajo —especialmente en la primera parte— tienen la función de ilustrar las obras que se citan para hacerlas más reconocibles al lector o como referencia visual para que acompañen a la lectura. Los pies de foto indican en este orden el título de la obra, el año de producción y el nombre del autor. Cuando ha parecido apropiado o esclarecedor para el fin del trabajo, se ha añadido algún dato más. Dado el enfoque de esta investigación, no nos ha parecido necesario acompañar las imágenes de fichas muy elaboradas en las que se incluyeran datos como medidas, materiales, o ubicación de las obras.

Respecto a la familia tipográfica escogida para la edición de esta tesis, se ha optado por la Calibri, diseñada por Lukas de Groot en 2005 por tratarse una letra equilibrada ya que combina legibilidad e inspiración clásica —propia de este tipo de trabajos— con un toque moderno por su carácter de palo seco (sin serifas).

Figura 3



Spiral Jetty, 1970
Robert Smithson
Desierto de Uta, EEUU.

Figura 4



Colección de esculturas anatómicas tipográficas
Andreas Scheiger
Plásticos, polímeros especiales, acrílicos, silicón y huesos de pollo
<http://glandis.com/30623/gallery>

Figura 5



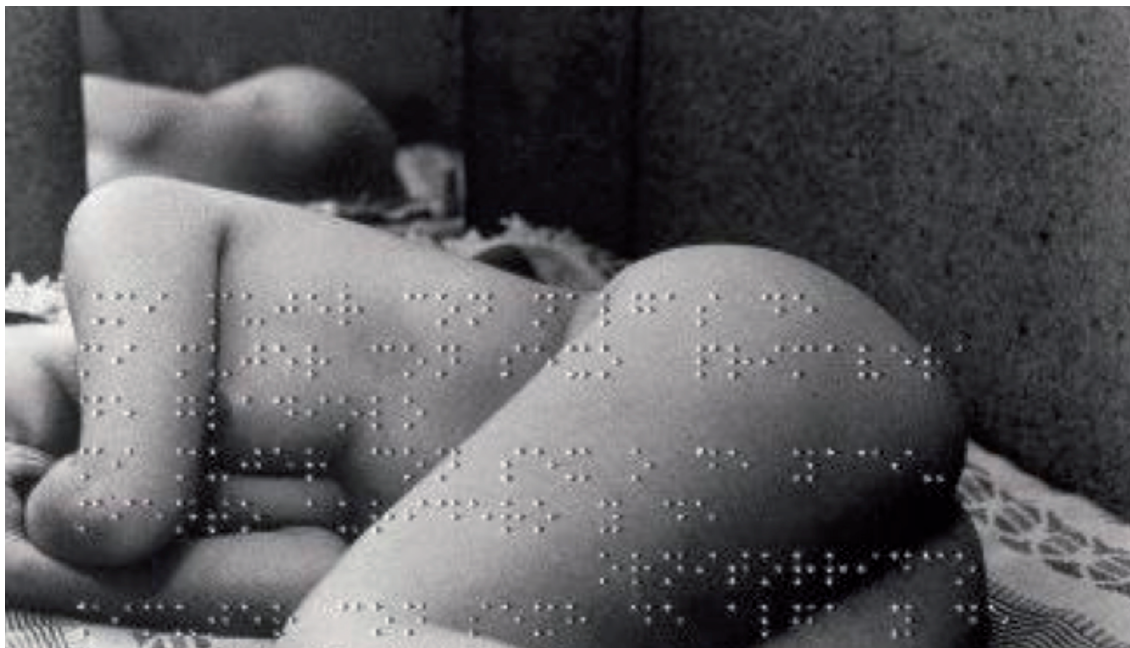
Edición de la portada de Vogue de julio de 1945 en la que ha antepuesto a una modelo, la obra *El Gran Cristal*, 1915-1923, de Marcel Duchamp. La modelo mira a sus “solteros”.

Figura 6



Dándose: 1º el salto del agua, 2º el gas de alumbrado, 1946-1966
Marcel Duchamp

Figura 7

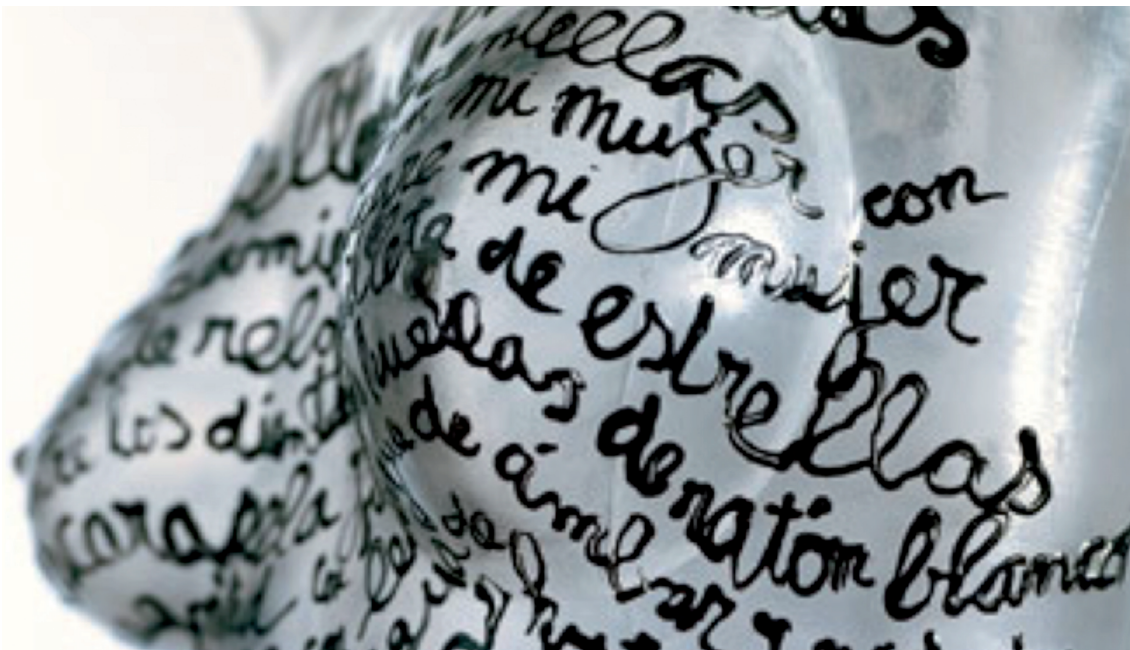


Unión libre, 2004

Augusto y León Ferrari

Braille con poema de Andrés Bretón sobre fotografía de Augusto Ferrari.

Figura 8

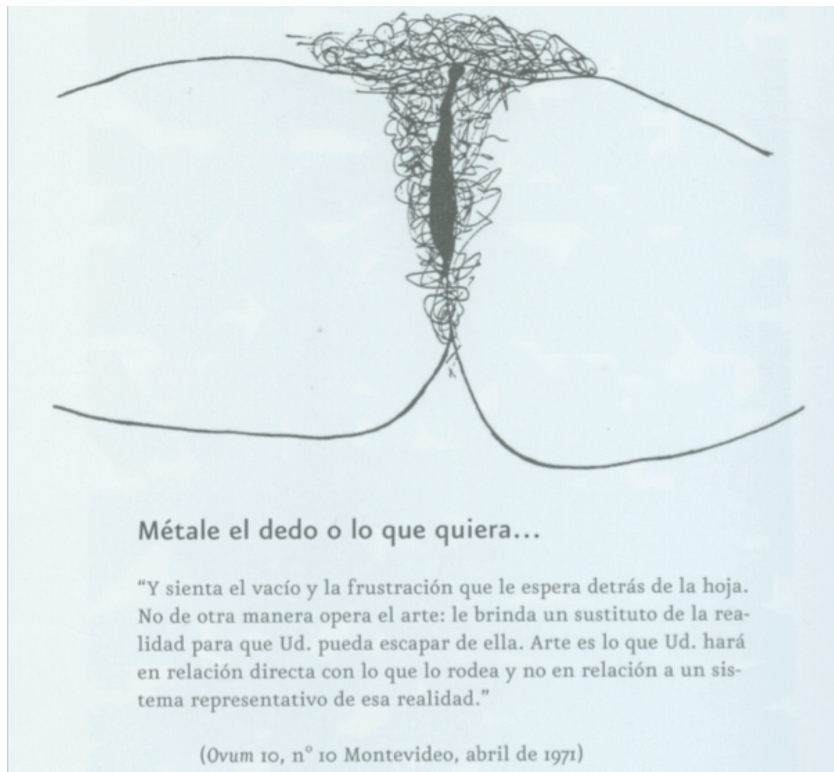


Mi mujer con cabello de llamaradas, 1994

León Ferrari

Detalle de la serie Maniqués, Poema *Unión libre*, de André Breton traducido por Aldo Pellegrini y escrito sobre maniquí transparente de acrílico.

Figura 9



Inobjetal I, 1971
Clemente Padín

Figura 10



Retrato de Louis-Auguste Cyparis tras la irupción
de la montaña Pelée el 7 de mayo de 1902

Parte 1: Marco Teórico

I. DE LA INVENCION E HISTORIA DE LA ESCRITURA AL CONCEPTO DE LO *ESCRITURAL* Y LO *ESCRITURABLE*

1.a. Introducción: “Pero la letra, ¿de qué está hecha?”¹

La intención de este punto es cuestionar el concepto de escritura principalmente desde las disciplinas de la filosofía, la antropología y la historia a través de autores como Roland Barthes, André Leroi-Gourhan, Jack Goody, Leonard Shlain o Anne-Marie Christin respectivamente. Tras una breve reflexión sobre lo que entendemos habitualmente por el término “escritura” y lo que la etimología revela al respecto, se introducen otros vocablos más abiertos y flexibles como los de “escritural” y “escriturable”, que nos permiten recorrer la genealogía imaginaria de nuestro objeto de estudio para poder explorar así la naturaleza mixta, híbrida y compleja de la escritura tal y como luego la veremos surgir en las obras artísticas.

Para este estudio se han desarrollado seis aspectos fundamentales vinculados a la genealogía de la escritura, que se han ido acumulando y permeando entre sus capas de significado hasta hacerse parte inherente de ella. De este modo, el signo de escritura, cuya vocación primera es la de ser imagen, alberga en lo más profundo de su ser una amalgama de matices que oscilan entre lo ritual y lo funcional, sin que por ello deje de guardar cierta tensión, que se evidencia cuando lo gráfico irrumpe en el terreno de lo puramente visual, produciéndose un deslizamiento que desestabiliza el sistema icónico de representación.

Primero, abordaremos la aparición de la lectura, previa a la escritura, en el seno de las prácticas adivinatorias y mágicas. En segundo lugar, su origen mítico en distintas culturas. A continuación, se tratará la escritura como método de notación y cuantificación de tiempo y objetos (memoria auxiliar), sin olvidar su función como continente de memoria, por ejemplo en el contexto funerario. En quinto lugar, se expondrá el valor de la escritura como testigo neutral de la ley, y finalmente, su empleo y evolución en el marco del desarrollo del comercio urbano en el neolítico, con la aparición de los sistemas que preceden a los alfabéticos.

Como se puede apreciar, todos estos diversos matices asociados íntimamente al desarrollo de la escritura le otorgan, por un lado, un origen divino vinculado a lo trascendente y al más allá y, por otro, un empleo puramente práctico de externalización del pensamiento para su mejor manejo.

¹Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 106-107.

Como se puede apreciar, todos estos diversos matices asociados íntimamente al desarrollo de la escritura le otorgan, por un lado, un origen divino vinculado a lo trascendente y al más allá y, por otro, un empleo puramente práctico de externalización del pensamiento para su mejor manejo.

En consecuencia, la evolución de la escritura es testigo, causa y resultado del desarrollo de las habilidades psicológicas y cognitivas del hombre hasta la actualidad. Para explicar esta idea, en la segunda parte de este punto se desarrollan diferentes teorías sobre el concepto y origen primigenio del grafismo en el paleolítico, y se exponen perspectivas antropológicas que explican la evolución del pensamiento mitológico al abstracto hasta el momento en que el hombre comenzó a ejecutar las primeras marcas. Además, se exponen algunas ideas acerca de la introducción de la linealidad y la narratividad en las escrituras pre-alfabéticas que irán dando lugar a formas de pensamiento asociadas al alfabeto.

1.b. La pregunta por la escritura: de lo *escri-bible* y lo *legible*

Del hecho de que el origen de la escritura se encuentre en los primeros grafismos, ofrece pruebas la propia etimología de algunas de las palabras que hoy en día se refieren al acto de escribir en diferentes lenguas, por ejemplo: “grapho”, “write”, “runa”², “einritzen”, “skrifa”³, “schreiben”, “scribere”. La búsqueda del origen de la escritura –de la escritura originaria, de la escritura antes de la escritura– nos conduce a cuestionarnos en primer lugar su definición: la 22ª edición de la RAE define “escribir” en la primera acepción como: «representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie». Y “escritura” como: «1. f. Acción y efecto de escribir. 2. f. Sistema de signos utilizado para escribir. Escritura alfabética, silábica, ideográfica, jeroglífica. 3. f. Arte de escribir. 4. f. Carta, documento o cualquier papel escrito».

Ya que gran parte de la bibliografía empleada en este estudio está en inglés, conviene hacer una referencia igualmente al diccionario Oxford que por su parte dice acerca del término “writing”: «1. La actividad o habilidad de escribir. 2. Secuencia de letras, palabras o símbolos marcados sobre una superficie. 3. Escritura manual. 4. La actividad u ocupación

²Runa se refiere indistintamente a “rascar” o “hacer surcos”. Es el modo propio de escritura de los pueblos germánicos antes de la llegada de la Iglesia que introdujo el latín. También puede significar misterio o secreto de modo que éste podría ser también el origen del verbo “raunen” (susurrar) en alemán.

³En islandés antiguo “rascar” o “pintar”.

de componer un texto para su publicación. 5. Trabajo escrito especialmente en lo que se refiere a su estilo y calidad»⁴. En inglés por otra parte el término “script” se refiere a un sistema de escritura, a un escrito o a un texto (manuscrito), mientras que “Scripture” (“scriptures” o “scriptural”) a la escritura sagrada de cualquier religión, a las Escrituras por excelencia. Tomando la acepción principal que nos interesa que es la del trazado de signos, señales o símbolos sobre una superficie, llegamos al concepto de “grafismo”⁵ que, según la Real Academia de la Lengua española como vemos, hace hincapié en la expresividad de la letra o de lo que se dice, y que nos interesa por su raíz común al antiguo *graphein*⁶: «Grafismo. (De *grafo-* e *-ismo*). 1. m. Cada una de las particularidades de la letra de una persona, o el conjunto de todas ellas. 2. m. Expresividad gráfica en lo que se dice o en cómo se dice. 3. m. Diseño gráfico de libros, folletos, carteles, etc.».

Además de esta vinculación con lo visual y derivado de ella, otro aspecto que caracteriza a la escritura es el de su carácter doble⁷ ya que, por una parte, puede transcribir una lengua (en este caso hablaríamos de una escritura *glotográfica* cuyos signos traducen lo verbal), mientras que, por otra, puede mostrarse como la única intercesora de la realidad es decir, que su signo no transcriba ninguna lengua sino que, por el contrario, comunique por sí misma; en este caso hablaríamos de una escritura *semasiográfica*⁸. En cualquier caso, la escritura, como signo visual que transporta lo oral, también puede aparecer

⁴«1. The activity or skill of writing. 2. A sequence of letters, words or symbols marked on a surface. 3. Handwriting. 4. The activity or occupation of composing text for publication. 5. Written work especially with regards to its style or quality».

⁵Hay que recordar que en griego *grapho* significa escribir y *zoó-grafo* –“escritura con vida”– dibujar o pintar. En la actualidad, en el ámbito del diseño de letras se llama innotación a la capacidad de una tipografía de expresar un determinado carácter o emoción a través de su forma.

⁶«... La escritura y el dibujo siempre han guardado un parentesco que no es sólo etimológico ... Desde de que escritura y dibujo se separaron, a veces ha aparecido una atracción recíproca» (Fauchereu, “*Graphein*. Algunos paralelismos entre la escritura y el dibujo” en *Imagen y palabra* 9-11).

⁷«Lo que caracteriza esencialmente la estructura de la escritura es su carácter mixto: porque su sistema se apoya sobre dos registros al mismo tiempo, el del verbo y el del grafismo, pero también porque estos registros son ellos mismos profundamente heterogéneos respecto al otro. Sus modalidades de expresión no se sitúan ni en el mismo campo físico –el uno es oral y el otro visual–, ni en el mismo contexto de relaciones intersubjetivas– en un caso los interlocutores deben estar presentes, en el otro sólo es necesaria la presencia de un espectador»; «Ce qui caractérise essentiellement la structure de l’écriture est sa mixité: parce que son système s’appuie sur deux registres à la fois, celui du verbe et celui du graphisme, mais aussi parce que ces registres sont eux-mêmes foncièrement hétérogènes l’un à l’autre. Leurs modalités d’expression ne se situent ni dans le même champ physique –l’un est oral l’autre visuel–, ni dans le même contexte de relations intersubjectives– dans un cas les partenaires doivent être coprésentés, dans l’autre seule est nécessaire la présence d’un spectateur» (Christin, *L’image écrite ou la déraison graphique* 11).

⁸A los sistemas semasiográficos actuales como por ejemplo las señales de sordomudos, instrucciones de seguridad de un avión, o los isotipos de una marca corporativa se les llama pasigrafía.

cumpliendo ambas funciones al mismo tiempo, es decir, englobando varios sentidos y dimensiones a la vez. Y, precisamente, es en esta naturaleza híbrida de la escritura que le permite deslizarse por diferentes ámbitos y terrenos, donde se halla la raíz de todas las contradicciones que reviste y que configuran la base de lo que planteamos en este estudio. Finalmente, una tercera modalidad de la escritura sería la de ser realidad misma. Estamos absolutamente de acuerdo con Barthes y Anne-Marie Christin en la defensa de una escritura independiente de lo verbal pero creemos que también hay que asumir la carga de verbalidad implícita en la mayoría de las escrituras: «Defender el origen icónico de la escritura no es eliminar su génesis en el lenguaje sino lo contrario: es solamente oponerse a la tesis según la cual este origen no sería debido más que a un agente único, es defender el carácter fundamentalmente doble de sus fuentes»⁹. Y es en esta relación entre escritura como verbalidad e imagen como iconicidad donde se confunden las fronteras¹⁰.

Entonces, de haberlos ¿dónde *trazamos* los límites entre la escritura y la imagen? ¿y entre la pictografía y el arte? ¿cuál es el terreno común de ambas prácticas? ¿está lo *escribible* asociado siempre y necesariamente a la cultura del libro (*biblos*) a pesar de haber nacido fuera de ella y haber salido de ella (al menos en gran medida) en la actualidad? La respuesta está únicamente en desnudar los conceptos de “escritura”, “arte”, o “imagen” de las connotaciones históricas y culturales que contienen y tomarlos como conceptos neutros o, al menos, no aproximarnos a ellos desde el positivismo taxonómico para tratarlos a todos por igual: huellas de humanos, de la historia, restos de acciones y gestualidad¹¹.

⁹«Défendre l'origine iconique de l'écriture n'est pas éliminé de sa genèse de langage, bien au contraire: c'est s'opposer seulement à la thèse selon laquelle cette origine ne serait due qu'à un agent unique, c'est défendre le caractère fondamentalement double de ses sources» (Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* 21).

¹⁰Bastan unos ejemplos: en las pequeñas sociedades de los indios americanos, se usaban dibujos que anunciaban entradas y salidas o visitas. En Liberia se han encontrado pictogramas que los chamanes portan en sus trajes y sobre los que se narran mitos y biografías. Por otro lado, en algunas zonas de África los trazos llamados “nsibidi” se usan como tatuajes además de como pictogramas para la comunicación. Hay que recordar al respecto también la naturaleza mixta de los libros miniados medievales. Estas escrituras, con más apariencia de imagen, comunican pero no traducen lo verbal (son semasiográficas y pictográficas).

¹¹Si antes se nos borraban los límites entre escritura e imagen, ahora se nos borran los de escritura, arte y artesanía. Por ejemplo, las comparaciones entre escritura y orfebrería, jardinería y artes textiles han sido frecuentes. Esta última relaciona lo textual y lo textil, a los que concibe como un entramado de trazos/hilos que atrapan conceptos/motivos respectivamente en una red. Estas metáforas fueron desarrolladas por Platón, luego pasaron al pensamiento estético árabe para referirse a lo intrincado de ciertas caligrafías comparables a un jardín y, finalmente, fueron revisadas por Jacques Derrida en algunos de sus textos. Volveremos a estas ideas en las próximas páginas.

En el texto icónico¹² como en el verbal, la información se ejecuta con la mano y se capta por la vista. Ambos se componen de signos (letras, imágenes, formas en definitiva) que son su unidad mínima de representación. Recordemos la primera definición de “escribir” de la RAE: «*representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie*». En esta definición están implícitas las nociones de escritura y pintura: escribir palabras con letras y representar ideas con signos sobre un espacio común (“papel u otra superficie”). De acuerdo con la clasificación de signos visuales llevada a cabo por Rudolf Arnheim y Charles Senders Peirce, los tres grandes tipos de signos visuales son: la huella o señal, el icono y el símbolo¹³. Cuando se trata de analizar una marca de mayor o menor complejidad que un mensajero ha dejado en el camino, o una marca mnemotécnica en un texto surge la duda sobre si esto es escritura o es imagen, o quizá es ambas al mismo tiempo, porque precisamente esta habilidad para deslizarse entre sistemas es la que hace a la escritura tan poderosa.

Como vemos, el sentido de la noción de escritura a la que nos referimos reside también en su aspecto físico sobrepasando las tareas meramente funcionales. En el caso de la caligrafía china, por ejemplo, la relación entre el individuo y los instrumentos, el acto de ejecución, junto a la naturaleza de los materiales de escritura (textura del papel y del pincel, calidad de la tinta) poseen para los entendidos más carga semántica que el sistema en sí¹⁴. Porque no es lo mismo la escritura que deriva del estampado, del depósito o el rasgado, la escritura es, sobre todo, un acto muscular, derivado de la mano, del ductus que «representa en vivo la inserción del cuerpo en la letra ... El ductus es gesto humano en su dimensión antropológica: es ahí donde revela la letra su naturaleza manual, artesanal, operativa, corporal» (Barthes, “Variaciones sobre la

¹²Junto a “información gráfica”, “producto visual”, “desarrollo plástico”, “artefacto visual”, o “representación visual”, “texto icónico” es uno de los sinónimos que María Acaso sugiere para referirnos al «lenguaje visual como aglutinante del mensaje» (31).

¹³«Una huella es un signo formado a través de algún resto físico del elemento representado ... Un icono es un signo en el cual el significado permanece conectado con el significante en algún punto, es decir, ha perdido parte de las características físicas del original, sin dejar de mantener una relación de semejanza con lo representado ... un símbolo es un signo que ha perdido por completo las características del original, de tal manera que la realidad se representa en virtud de unos rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada» (Ctd. En Acaso 39-40).

¹⁴La caligrafía china se considera un arte mayor y la más sublime de las artes plásticas. Según Vandermeersch esta maestría requiere de una disciplina muy estricta que se ejerce a tres niveles desde los más corporales a los más espirituales. En primer lugar, el *Bifa*, o regla del pincel, que se refiere al dominio de los materiales, el empleo de las herramientas y la preparación del papel; en segundo lugar, *Bishi*, o la dinámica del pincel, que se refiere más concretamente a la ejecución de los trazos para lo que el calígrafo debe mantener su anatomía en perfecto control; y por último, *Bi yi*, o la idea del pincel, y se trata de la idea creadora de toda la obra (“L’écriture en Chine” en Christin, *Histoire de l’écriture* 66-86).

escritura” 65). Esta forma de escritura se aleja de la palabra y ni siquiera presupone su legibilidad en términos verbales. De hecho, podemos afirmar que hay escrituras invisibles, ilegibles, e inaccesibles; escrituras ocultas por la naturaleza o cuya ocultación se ha llevado a cabo por el hombre con la intención de realizar una criptografía que se usaba desde la Antigüedad para el envío de mensajes secretos¹⁵. Como Barthes afirma continuamente en sus textos sobre el concepto de escritura, ésta se relaciona más con la criptografía que con la comunicación por lo tanto es más genuina cuanto menos legible.

Si flexibilizamos la idea de escritura para incluir cualquier signo encontrado, también tendremos que considerar como elementos escriturales las marcas y huellas que animales u hombres dejan en la naturaleza voluntaria o involuntariamente expuestos a la interpretación que, como pistas legibles, nos conducen a un significado. Así entendemos que un objeto puede ser un mensaje en sí mismo, dependiendo de su ubicación y del contexto: una valla en mitad de una calle significa “no pasar”. De igual modo, un grupo de objetos puede constituir un mensaje mediante asociaciones más o menos complejas. Al respecto hay una anécdota citada repetidamente por antropólogos y estudiosos de la escritura que da buena cuenta de la fragilidad del concepto de alfabetización cuando intentamos aplicarlo universalmente; la historia cuenta que los pigmeos del Kalahari quienes, por supuesto, no conocían ningún sistema de signos de los considerados tradicional y propiamente *de escritura*, creían que el hombre blanco no sabía leer porque no era capaz de interpretar (*leer*) las huellas de los animales sobre la tierra (Gache 49). Como vemos, la antropología y el arte han probado que la intención de significar a través de sistemas visuales –lo que hoy estudiaríamos mediante la semiótica– ha existido siempre.

De esta forma, tendemos a agruparnos socialmente desde que habitamos la tierra por signos que nos caracterizan dentro de la tribu y que nos diferencian de otros y lo hacemos a través de gestos, formas de comportamiento, el empleo de un registro hablado, o la indumentaria. En otras palabras, los signos marcan el estatus social que se transmite dentro del grupo y frente a otros. Por ejemplo, la autoridad se ha señalado frecuentemente en diferentes tribus mediante un bastón de mando, o la posesión de un colgante o una máscara. Hoy en día, los mensajes se siguen transmitiendo de igual modo: cetros de autoridad, tronos

¹⁵Desde los egipcios existen sistemas de criptografía. En época romana, se atribuye a César la creación de un sistema de permutación de las letras del alfabeto que le permitía enviar mensajes cifrados. Hay toda una historia de la criptografía desde la Antigüedad hasta nuestros días que solía y suele practicarse en diplomacia o en el contexto del espionaje.

o medallas. Este no es el lugar para extendernos sobre este tema pero podemos afirmar que durante la historia, estos signos externos –el vestido, los complementos– se han usado para transmitir mensajes: autoridad, poder, clase social, o profesión. En origen, estos objetos se pueden unir a su significado bien arbitrariamente o por asociación de arquetipos más o menos conscientes: bastón-mando-falo-poder y, a pesar de su apariencia primitiva o ingenua, aún hoy la elección de ciertos diseños y marcas, o el fenómeno de las tribus urbanas, son estrategias de transmisión de significado en el contexto de una sociedad concreta. Otros signos hacen alusión a las marcas de propiedad: decorar un bastón de un modo especial, señalar sobre un terreno, o escribiendo la diferencia sobre su propio cuerpo como una tribu que se marca con un tatuaje, una escarificación, marcarse a través del alargamiento del cuello o la deformación voluntaria del cráneo¹⁶. En estas tribus se actúa directamente en el cuerpo para diferenciarse, para usarse de soporte del mensaje y convertirse en el significante.

Esa suerte de escritura social deriva de un comportamiento figurativo que representamos socialmente y que es intrínseco al ser humano¹⁷. Además, como hemos indicado, se asocia a la capacidad de lenguaje y concretamente a la de escritura y, de hecho, suele requerir el conocimiento de algunos códigos previos porque no todos los signos son siempre válidos en todas las sociedades aunque tengan una función común: marcar una diferencia. También lo defiende así el antropólogo Leroi-Gourhan¹⁸:

El comportamiento figurativo es indisoluble del lenguaje, revela la misma aptitud del hombre para reflejar la realidad en símbolos verbales, gestuales o materializados en figuras. Del mismo modo que el lenguaje está conectado con la aparición de herramientas manuales, la figuración no puede separarse de la fuente común a partir de la cual el hombre fabrica y figura¹⁹.

¹⁶La deformación del cráneo se ha dado en diferentes tribus de distintos puntos geográficos, por ejemplo en el antiguo Egipto. El caso de las mujeres jirafa se da en Birmania y algunas zonas de Tailandia. En Colombia hay un grupo de indios que se fracturan la nariz para moldearla a su gusto después. También están los casos de alargamiento del labio inferior en Etiopía. Son incontables las intervenciones que muchos pueblos han realizado y realizan para marcar su diferencia estéticamente frente a los demás.

¹⁷En realidad también los animales han desarrollado un comportamiento de representación ya que muchos cambian su aspecto dependiendo de las circunstancias, y adoptan actitudes de flirteo durante el cortejo, por ejemplo.

¹⁸De aquí en adelante, se advierte que la traducción al español de *Le geste et la parole* de Leroi-Gourhan tiene influencias de la versión en inglés porque se han manejado ambas.

¹⁹«Le comportement figuratif est indissociable de langage, il relève de la même aptitude de l'homme à réfléchir la réalité dans des symboles verbaux, gestuels ou matérialisés par des figures. Si le langage est lié à l'apparition de l'outil manuel, la figuration ne peut être séparée de la source commune à partir de laquelle l'homme fabrique et figure» (*Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes* 206).

Consecuentemente, si tomamos la escritura como un sistema comunicativo de desarrollo espaciotemporal y que se caracteriza por el empleo de signos codificados con el fin de transmitir ideas, entonces, fenómenos como el trazado urbano, la danza, el teatro, las corridas de toros y otros espectáculos escénicos o rituales también deben ser considerados formas de escritura. En tal caso, estas coreografías realizadas en el espacio con el cuerpo pueden manifestarse como un texto codificado (cuya gramática es necesario conocer), o bien como un garabato espontáneo que no busca sino el deleite a través de la belleza de los trazos/gestos. De esta forma, la danza, por ejemplo, constituye un trazado de líneas imaginarias en el aire que permite ser analizada como un gesto caligráfico.

Tal y como hemos expresado, la compleja gestación de lo escribible refleja la evolución del hombre y, en este proceso de búsqueda de un sistema óptimo, destacan ideas claves como son ley, memoria, muerte, magia, divinidad, o comercio que han acompañado a la escritura desde su origen hasta la actualidad. Estos principios están profundamente enraizados en el concepto de escritura (y más concretamente en el origen del sistema de notación fonética), y resultan indisociables del simple acto de realización de una marca o un gesto evocadores de lo escrito. A continuación vamos a considerar estas ideas claves en la ontología de la escritura:

Aspectos mágicos de la escritura; adivinar es *leer* el futuro

La invención de los sistemas de escritura se ha atribuido con frecuencia a un regalo de los dioses y tanto su gestación como su uso han estado ligados a la magia y la adivinación²⁰. En muchas culturas las señales en la naturaleza, como por ejemplo las halladas sobre huesos o piedras, se han percibido como un mensaje sobrenatural lo que ha conducido a su interpretación en forma de invitación divina a la *lectura*. Otros ejemplos que han llegado hasta nuestros días son el de la astrología, que interpreta el cielo y sus combinaciones de estrellas y puntos como una escritura, así como el de la lectura de la palma de la mano, los posos del café, o cualquier otra señal que el futuro adelanta al presente para ser leída, de ahí que el acto de lectura sea por antonomasia el de desvelar el significado entre los signos.

Una de las civilizaciones milenarias de la escritura es China, que además, proporcionó la base para otras escrituras de extremo oriente y que es un excelente ejemplo de un sistema

²⁰Vid como referencia: Élipha Lévi, *Histoire de la magie*.

no tanto funcional sino estético y ritual nacido de la práctica. Aquí el nacimiento de la escritura está ligado a lo mágico porque tanto en la antigua China como en el sur de Asia en general, se practicaba la adivinación mediante la interpretación de los caparazones de tortuga (plastomancia) cuya forma semiesférica se asociaba a la bóveda celeste y se prestaba, al igual que el cielo, a la lectura.

Otra forma frecuente de adivinación era la piroscapulomancia²¹ por la que el adivino tomaba un hueso o una concha y les aplicaba calor hasta que éstas se agrietaban. A veces se tallaba en el hueso el motivo a adivinar, y otras se repasaban con pintura roja o negra las grietas para hacerlas más visibles. Este procedimiento podía responder tanto a un fin estético como práctico; en definitiva, el de fijar el deseo o la visión positiva de futuro. Esta observación detenida, lectura interpretativa y recorrido manual por las marcas de la naturaleza, dieron lugar al nacimiento de la escritura en China. Entre otras muchas teorías, la más aceptada es la de que los caracteres de la escritura china provienen de las huellas de los pájaros cuyos trazos también se solían interpretar. Una ligera mirada comparativa a los signos gráficos chinos basta para confirmar la semejanza con las huellas aviarias²².

Por otro lado, para los egipcios la escritura jeroglífica, por su proximidad a la imagen, contaba con todos los poderes sobrenaturales de ésta²³. Un aspecto mágico de la escritura propiamente dicha es el de los conjuros sobre papiros:

Los egipcios se apropiaban de los poderes mágicos de los conjuros escritos sobre una hoja de papiro, disolviendo su tinta en un recipiente con cerveza o agua y bebiendo su contenido. Siglos más tarde, en papiros mágicos greco-egipcios encontramos que sólo las palabras podían estar escritas con una tinta especial elaborada con mirra para facilitar su ingestión, una vez disueltas en agua de manantial (Sanz 68).

Esta práctica se mantuvo en algunas sociedades tal y como lo recoge el Antiguo Testamento en el pasaje de la mujer adúltera: «El sacerdote pondrá por escrito estas

²¹Los restos más antiguos encontrados asociados a estas prácticas son del c. 4000 a. C. (Keightley, “Los orígenes de la escritura en China: escrituras y contextos culturales” en Senner 157-184).

²²Vid: Vandermeersch, “De la pyroscapulomancie à l’écriture” en Christin, *Histoire de l’écriture* 90-91.

²³Por ejemplo, en el caso de figuras animadas (humanos, animales) se creía que, mediante el ritual de apertura de ojos, es decir, el momento en que el pintor o escriba dibujaba los ojos, la imagen tomaba vida y pasaba de ser una máscara inerte a poder ver.

maldiciones y las disolverá en el agua amarga. Hará beber a la mujer el agua amarga de la maldición hasta que penetre en ella y le produzca amargura» (Num. 5, 23-4). De esta forma, se *interiorizará* la letra y con ello, su contenido, la culpa y el mal.

Del poder mágico de la escritura realizada por algún tipo de fuerza superior y cuyo mensaje revela una predicción del futuro, da ejemplo la expresión inglesa “the writing is on the Wall” o en la versión americana, “the handwriting is on the Wall” que se refiere a una señal que aparece en la pared y que indica que algo va a salir mal: por ejemplo, “nadie vio la escritura en la pared”, nadie previó lo que iba a ocurrir nadie supo leer las señales. El origen de esta expresión se encuentra en el Antiguo Testamento que narra el momento en que, durante una fiesta ofrecida por el rey Baltasar, aparece una escritura extraña en la pared anunciando la muerte del rey y el final de su reinado.

El rey, al ver la mano que escribía, mudó de color y le asaltaron terribles pensamientos; se le relajaron las articulaciones de sus caderas y sus rodillas se pusieron a temblar una contra otra. El rey gritó con fuerza que trajeran a los adivinos, los magos y los astrólogos; en cuanto llegaron les dijo: “El que lea ese escrito y me dé su interpretación será vestido de púrpura, se le pondrá al cuello un collar de oro y será el tercero en el gobierno del reino”. Todos los sabios del rey se acercaron, pero no lograron leer lo escrito ni dar al rey una explicación. Entonces el rey Baltasar se llenó de miedo y su semblante mudó de color; también sus dignatarios quedaron desconcertados./ La reina enterada de las palabras del rey y de sus dignatarios, entró en la sala del convite, rompió el silencio y dijo: “Oh rey, vive eternamente! No te turben tus pensamientos ni se te mude el color del semblante. Hay en tu reino un hombre en quien mora el espíritu del Dios Santo. Ya en tiempo de tu padre demostró tener una intuición, una inteligencia y una sabiduría semejante a la de los dioses, tanto que el rey Nabucodonosor, tu padre, le nombró jefe de los magos, los adivinos, los caldeos y los astrólogos. En efecto en Daniel, a quien el rey puso el nombre de Baltasar, se encontró un espíritu superior, una inteligencia, una intuición especial para comprender sueños, descifrar enigmas y resolver dificultades. Llamad, pues, a Daniel, que él dará la interpretación (Daniel, 5, 6-12).

Como refleja esta leyenda, el componente mágico de la escritura también se vinculó a los sistemas fonéticos²⁴ lo que se apreciaba así mismo en el verbo inglés “to spell” que significa al mismo tiempo “deletrear” y hechizar”: “to spell”, “to cast a spell”. Uno no puede “deletrear/hechizar” un ideograma pero sí una palabra lo cual indica que los alfabetos surgieron asociados a la numerología, de modo que las combinaciones de letras y números podían producir hechizos mediante permutaciones de letras.

En el ámbito islámico la escritura y el Corán²⁵ van a mantener ciertos misterios y propiedades mágicas debido a su origen sagrado: «En el momento en que el significado se revela, aparece una imagen que encanta al lenguaje en el sentido original de encarnación, es decir, que se transforma en una fórmula divina o mágica»²⁶. En principio, el poder simbólico de los signos de la escritura árabe reposa en su significado pero, además, a las letras árabes se les atribuye valores numéricos por lo que pueden usarse en la ciencia combinatoria o esotérica llamada “al-simiyâ”²⁷ y que consiste en buscar el signo literal como portador del trascendental. En esta ciencia de dígitos, cada letra tiene

²⁴Se han conocido amuletos, inscripciones en tablas, etc. que contienen letras y posibilidades combinatorias que se usaban para la adivinación, la protección de tumbas, curar o echar maldiciones. Muchos gnósticos han reducido la visión del mundo y los planetas a códigos de letras y así han creado palabras mágicas por el contenido numérico de las letras que las componen y por ejemplo, asociando las siete vocales del alfabeto griego a los siete planetas. Para la alquimia, extendida por Europa del sur en el siglo XII por la influencia de la traducción de textos árabes y mientras se afianzaba la Cábala, el alfabeto era un código secreto que permitía penetrar en él mediante la permutación de letras. La Antigüedad, la alquimia hizo uso de los signos planetarios de la astronomía y la astrología, con asociación de metales (mercurio, sol, oro, etc.). Otro uso mágico del alfabeto en relación con el impulso de control del universo es el del *Ars Combinatoria* que desarrolló el filósofo catalán Ramón Llull en el siglo XIII. Llull influiría mucho en Pico della Mirandola, Giordano Bruno o Athanasius Kircher. El sistema de Llull tenía como fin demostrar la perfección de la obra creada por Dios. El mundo prácticamente podía ser reducido a combinaciones de números y letras mediante diferentes artes que venían a demostrar finalmente su perfección.

²⁵Como libro sagrado el Corán también contiene numerosos misterios sin resolver y que son motivo de especulación teológica, algunos de los cuales afectan directamente a la estructura del libro o al aspecto mágico de la escritura. Los ejemplos más extendidos de estas “anomalías” son el de la Bismillah, la fórmula sagrada que reza “en el nombre de Dios, el compasivo, el Misericordioso” y que abre todos los suras del Corán excepto el número nueve (“Arrepentimiento”). El otro gran misterio es el de las llamadas “Futuḥat”, letras aisladas que aparecen al principio de algunos suras en el Corán y que desafían cualquier intento de explicación pero son materia de especulación mística. Una teoría aceptada es que se trata de iniciales de los primeros copistas del Corán y pueden marcar pausas para recitar o reglas mnemotécnicas pero no se encuentran sistemáticamente por lo que esta explicación no parece satisfactoria. Entre todas las letras se puede leer ALRHMN que podría significar “el misericorde” pero realmente no hay nada demostrado y en general se contemplan como emblema de los secretos de un libro, un secreto irresuelto, una señal sublime sin explicación.

²⁶«At the point when the meaning unfolds, an image appears which enchants language, in the original sense of incarnation, that is, it transforms it into a divine (or magical) formula» (Khatibi, Sijekmassi, 14).

²⁷Del griego *semeion*, “signo”.

un valor numérico en un orden, comenzando por la *alif* que representa el Uno lo que permite leer el ritmo del mundo en función de las veintiocho letras que componen el sistema²⁸. De este modo, la estructura del alfabeto se corresponde con la del mundo y de ello se ocuparon sobre todo los Hermanos de la Pureza²⁹, quienes creían que la escritura expresaba el ritmo de la creación del universo.

De estas prácticas podemos deducir que, si la escritura dobla la realidad, lo que se ejerce sobre la escritura se puede transmutar a la realidad. En el siglo XVIII aún se mantenía vivo el interés en las propiedades ocultas de las letras y por lo tanto las actividades cabalísticas continuaron desarrollándose en sociedades secretas como los masones y los rosacruces. Actualmente, aún se mantienen estas supersticiones en muchas culturas cercanas y desarrolladas como la musulmana y la hebrea. De hecho, las religiones del libro siempre han creído que variar una sola letra del texto sagrado supone la modificación del Universo y, por esa razón, en muchas culturas los dioses y héroes encargados de la escritura también eran los responsables de mantener el orden de la realidad.

²⁸La ciencia de las letras se relaciona especialmente con el sufismo y el chiismo; Mughîra Ibn Sa'îd, ejecutado en 737, fue un gnóstico y visionario iraquí de tendencia ultrachiita al final de la época Omeya. Reunió en su entorno un movimiento esotérico de inquietantes tendencias escatológicas y políticas: «Mughîra tendría en la visión de su Dios sonidos formados de un hombre de luz, cuyo cuerpo estaba compuesto de las letras del alfabeto. La letra alif conformaba las piernas, la 'ayn los ojos, la hâ' el sexo, etc. Cuando él se decidió a crear el mundo, pronunció el Nombre, que voló y se posó sobre su cabeza como una corona. Con su dedo, entonces Dios comenzó a escribir en la palma de su mano los actos de los hombres»; «Mughîra aurait en la vision de son Dieu sons formé d'un homme de lumière dont le corps était composé des lettres de l'alphabet. La lettre alif constituait les jambes, le 'ayn les yeux, le hâ' le sexe, etc. Lorsqu'il décida de créer le monde, il prononça le Nom suprême, qui s'envola et vint se poser sur sa tête comme une couronne. Avec son doigt, Dieu se mit alors à écrire sur sa paume les actions des hommes» (Lory 63). Fue ejecutado a causa de estas visiones tan abstractas que supusieron una tentativa de pensar en la forma de Dios en el contexto islámico y, por lo tanto, blasfemas.

²⁹Los Hermanos de la Pureza, una suerte de secta de finales del siglo X, desarrollada en torno a Basora, explican en su Enciclopedia (983) con sus teorías, de fuerte componente neopitagórico y neoplatónico, el orden numérico del universo a partir del Uno (Dios) y sus combinaciones. Cuando se trata de la escritura, hablan de ella como un gran arte que tiene por base la geometría y por lo tanto se basa en el canon y el control preciso de las medidas. Es casi un ejercicio de geometría en el que la letra *alif* es el canon para el resto del alifato. La *alif*, la más vertical de las letras, determina las medidas del resto mediante la circunferencia que se traza tomándola como diámetro. El canon propuesto por Ibn Muqla que aún se usa en la actualidad, parte de estas mismas proporciones. «En el terreno del conocimiento árabe clásico, es la gramática así como la Jafr (la ciencia de las letras) o alquimia, lo que simboliza el deseo de una "geometría" del alma, obtenida mediante ejercicios espirituales basados en la combinación de números y letras. Todo revela, de acuerdo con esta visión, la unidad invisible de Allāh»; «In the field of classical Arab knowledge it is grammar, as well as Jafr (the science of letters) or alchemy, which symbolizes the desire for a "geometry" of the soul, achieved by spiritual exercises based on a combining of numbers and letters. Everything unfolds, according to this view, the invisible unity of Allah» (Khatibi, Sijelmassi 132).

Un regalo de los dioses

La escritura resultó ser una herramienta tan poderosa que provocó con frecuencia un alto grado de reestructuración en las culturas que la adoptaron, especialmente cuando se trataba de la escritura fonética. A este respecto, y a través del análisis de los diferentes mitos de creación de la escritura, Leonard Shlain en *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen*³⁰ lleva a cabo una reflexión acerca de los efectos del alfabeto en culturas diferentes,³¹ centrándose en los cambios que se produjeron en torno a los roles sexuales:

Podemos desenmascarar la orientación sexual del alfabeto si estudiamos los mitos de los pueblos que lo han utilizado. Al aprender el alfabeto, hombres y mujeres volvieron la espalda al culto de los ídolos y de los animales totémicos que representaban *imágenes* de la naturaleza, comenzando a venerar un *logos* abstracto. Un dios sin rostro sustituye a las imágenes sagradas que hasta entonces atemorizaban a los fieles. El dios de los pueblos del alfabeto se hizo indiscutiblemente masculino y desvinculado de las cosas terrenales. Era un ente abstracto que estaba a la vez en todas partes y en ninguna (100-101).

Esta reflexión queda claramente ilustrada si pensamos que en el momento de máximo desarrollo y apogeo de la escritura cuneiforme en Mesopotamia aparecen por primera vez “Las Siete Tablas de Creación” –primer mito de creación escrito–, junto a la epopeya del héroe Gilgamesh –un canto a las virtudes del héroe masculino, considerado primer ejemplar de la literatura–, y el Código Hammurabi³², el primer código de leyes escrito.

³⁰El título original de esta obra es *The Alphabet versus the Goddess. The Conflict Between Word and Image*. Sin embargo, en la traducción en español que citamos de Rafael Fontes, se ha titulado *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*. Hemos decidido obviar la última parte del título en español y mantenernos fieles al título original puesto que el énfasis en la aproximación de género que plantea el título en español no responde tanto al interés de este trabajo.

³¹«Cuando alguien aprende el alfabeto, las operaciones mentales que esto exige influirán en los principios adoptados y en sus decisiones para el resto de su vida» (Shlain 552).

³²Leonard Shlain ha estudiado las leyes contenidas en el código Hammurabi y concluye que es la primera vez en la historia que se registra un recorte de derechos para las mujeres. Es el rey el que recibe las normas de la divinidad Shamash a quien mira de frente e impone sus normas grabadas sobre piedra, advirtiéndole que no pueden ser cambiadas. Es interesante y esclarecedor ver la forma fálica que adopta la estela vista en su alrededor.

Los mitos, por su parte, reflejan la reacción social ante la imposición de elementos gráficos extraños, tales como la letras³³, en forma de cruentas guerras de dioses contra diosas, violaciones y despedazamientos. Y es que, según argumenta Leonard Shlain, cada vez que la escritura en su modalidad más abstracta era adoptada por una cultura, su mitología advierte la derrota de una diosa para que un dios masculino tome su poder, reflejando así el paso de la pictografía (más intuitiva y directa) al sistema fonético, más abstracto, lo que se traduciría socialmente con la transición de los sistemas de predominio femenino a los patriarcales³⁴. En el caso de Mesopotamia, la mitología lo explica de forma que la adopción del nuevo sistema coincide con el inicio de la adoración al dios Marduk a principios de c. 1700 a.C. en detrimento de la diosa Tiamat, protectora de las aguas, a la que Marduk había derrotado y desmembrado para crear con su cuerpo la geografía de la zona: las montañas, y los ríos Tigris y Éufrates, cuyo nacimiento tendría lugar en las cuencas abiertas de sus ojos. Durante este tiempo, se creía que la escritura cuneiforme era un regalo de Nisaba, la diosa del grano y del almacenamiento, quien velaba por este sistema ejemplar de registro del conocimiento. Pero tras la conquista acadia, sin embargo, el dios Nabû arrebató el poder de Nisaba pasando a considerarse a Nabû el dios de la palabra escrita.

En el caso de Egipto, la invención de la escritura se le atribuye principalmente a dos deidades; por un lado a Seshat, diosa de la escritura y los libros, a veces asociada a Isis; y por otro, el alter ego masculino, el Dios Thoth, hijo del Sol Ra, señor del papiro, de la escritura y escriba de la verdad. Las funciones de este último no están tan claras ya que el mito mezcla la creación de la escritura con el poder de la lengua en la creación

³³Derrida compara la introducción de la letra en el contexto de la filosofía socrática con la instalación de un parásito en un organismo vivo al que contagia y mina en plenitud y pureza. Es como el ataque de un cuerpo extraño que provoca una reacción alérgica y, por eso, advierte que el dios de la escritura siempre lo es también de la medicina pues insemína el mal y con él su remedio (*fármakon*). Aludiendo a la escritura como un regalo de y para los dioses, al mismo tiempo que el germen de una enfermedad, en la nota 51 de “La farmacia de Platón”, Derrida hace alusión a estudios etimológicos de la palabra inglesa *gift* (don, regalo, dotación) y su relación con “fármaco” en su acepción extensa de “dosis” (Derrida, “La farmacia de Platón” passim). «El dios de la escritura es, pues, un dios de la medicina. De la “medicina”: a la vez ciencia y droga oculta. Del remedio y del veneno. El dios de la escritura es el dios del *fármaco*» (140). «Esta medicina es benéfica, produce y repara, acumula y remedia, aumenta el saber y reduce el olvido» (144).

³⁴Shlain se refiere al desarrollo de la lateralidad cerebral por género cuando dice: «Examinar todos los elementos de una fila vertical es fundamentalmente una función del lado derecho del cerebro; seguir una línea horizontal es esencialmente responsabilidad del lado izquierdo» (Shlain 241-242).

dado que, en general, a Thoth se le considera mensajero de los dioses³⁵ y se le atribuye el poder de crear con la palabra. De este modo, Thoth escribió los libros sagrados egipcios por inspiración divina antes de que ningún dios decidiera la creación misma. Él era por lo tanto el encargado de proteger el orden establecido, y se le adjudicó la fabricación de calendarios y medidas de tiempo por lo que pasó a asociarse con la luna³⁶.

Hacia el periodo del Reino Medio (c. 2040-1600 a. C), cuando la escritura estaba totalmente establecida, apareció en el escenario un sistema con tintes monoteístas³⁷: en primer lugar, Amón comenzó a ser adorado en Tebas compartiendo sus poderes con Ra, convirtiéndose en Amón-Ra, y coincidiendo con el desarrollo y la promoción oficial de escrituras no pictográficas puesto que a Amón no se le podía representar iconográficamente: «... carecía de imagen. Amón se convierte en el Dios sin cara en el momento en que la escritura egipcia pasa de estar formada por iconos a estar basada en símbolos abstractos» (Shlain 89). De acuerdo con la tesis del autor, el esfuerzo de abstracción superior para representar a Amón, es decir, la escritura fonética, viene a reforzar una suerte de tendencia iconoclasta en la cultura que empieza por la reducción del espectro de deidades, reduciéndola hasta el monoteísmo, y que termina por borrar el rostro de ese dios al que ya solo se le podría representar a través de signos de escritura³⁸. De esta manera, imagen, escritura y religión se fueron alejando cada vez más de la realidad de forma que, por ejemplo, la representación del Dios Atón se simplificó hasta el extremo de representarse a través de un círculo vacío (como un disco solar) del que salían brazos aproximándose progresivamente al modo de representación de una letra.

³⁵En este sentido, se asocia al griego Hermes y al Mercurio romano.

³⁶Sobre esta relación entre Thoth y la Luna a través de la escritura, se hablará más adelante cuando se desarrolle el concepto de escritura según Jacques Derrida.

³⁷Akenatón ha sido considerado por muchos como el primer monoteísta de la historia pues llevó el culto de Ra al límite prohibiendo el de otros dioses que habían gobernado a los egipcios durante siglos: «Akenatón prohibió a los artistas que hiciesen imágenes de Atón, y en diversos edictos ordenó que los escribas utilizaran la simplificada y anicónica escritura hierática, favoreciendo la utilización de una nueva variante a la que los egiptólogos llaman escritura egipcia tardía» (Shlain 91).

³⁸« ... el monoteísmo no es un reflejo de la sociedad humana ... El Dios de los israelitas no tenía mujer, hijos, padre o madre. El monoteísmo favorecía que la gente pensara de forma diferente ... La abstracción es un componente decisivo del razonamiento lógico, y su uso puede liberar a los hombres de la superstición» (Shlain 117).

Respecto a la tradición en el Antiguo Testamento que heredarán las tres religiones del libro, el Génesis indica que Adán da nombre a los seres vivos (Gen 2:20-29). Esta lengua adámica que se hablaba en el Paraíso, es la que Yahvé vendría a desestabilizar en el pasaje de Babel:

Toda la tierra hablaba una misma lengua y usaba las mismas palabras. Los hombres, al emigrar de oriente, encontraron una llanura en el país Senaar y se establecieron allí. Y se dijeron unos a los otros: “Ea, hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego”. Se sirvieron de los ladrillos en lugar de piedras, y de betún en lugar de argamasa. Luego dijeron: “Ea, edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue hasta el cielo. Hagámonos famosos y no andaremos más dispersos por la tierra”. El Señor descendió para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando, y dijo: “He aquí que todos forman un solo pueblo y hablan una misma lengua, y este es sólo el principio de sus empresas. Nada les impedirá llevar a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos y confundamos su lenguaje para que no entiendan los unos a los otros”. Así el Señor los dispersó de allí por toda la tierra y dejaron de construir la ciudad. Por eso se llamó Babel³⁹, porque allí confundió el Señor la lengua de todos los habitantes de la tierra y los dispersó por toda su superficie (Gen 11:1-9).

Además de la atribución de las distintas lenguas a un dios, Babel siempre ha sido interpretado como una advertencia del peligro de intentar construir un mundo paralelo al divino y, como cualquier empresa que el hombre inicie sin contar con Él, está abocada al fracaso. Esta amenaza latente de castigo por soberbia se puede trasladar a los sistemas de escritura: Dios será el que envíe la escritura a los hombres y ellos no deben inventar otras al margen de aquel. Además, es interesante remarcar la coincidencia de que, uno de los posibles primeros alfabetos hallados llamado paleosineico, apareciera precisamente en el territorio en el que Yahvé entrega a Moisés las tablas con los Diez Mandamientos para los hebreos. Muchos autores cristianos defendieron el origen de la escritura como regalo de Moisés a los hombres, basándose en este momento en que Dios imprime las primeras letras en las tablas en el c. 2.515 a. C., rechazando, por tanto, la existencia de una escritura antediluviana⁴⁰. En consecuencia, el origen de la escritura

³⁹“Babel”, “Babilonia” en griego: “lugar de la confusión”.

⁴⁰Esta idea de que el hebreo fue la primera lengua de la que se derivaron todas las demás, dio lugar a una larga tradición monogética de la escritura defendida especialmente por los autores cristianos (Clemente de Alejandría, San Agustín, San Jerónimo, Santo Tomás de Aquino, o Roger Bacon). Hubo otros autores que hicieron estudios similares con el gaélico, con el inglés, con el griego, etc.

en el Antiguo Testamento, como veremos, está asociado a la ley pues la primera ocasión que Dios tiene para desvelar su regalo, lo hace en formato de normas.

De acuerdo con el Islam, Mahoma recibió el mensaje a través del arcángel Gabriel enviado por Allāh. La revelación fue transmitida en árabe, escritura que Mahoma no conocía ni podía transcribir puesto que era analfabeto⁴¹ por lo que Allāh le enseñó un sistema nuevo que hizo aprender a los hombres; la primera palabra que Allāh pronunció fue “Corán” (“lee”/“recita”), obligándole a leer aunque Mahoma no supiera hacerlo. Pero tras superar un periodo de letargo, despertó siendo capaz leer y escribir el árabe. Después de recibir las revelaciones, el profeta del Islam emprendió varios viajes desde la Meca, su ciudad natal, para difundir la nueva religión, en principio sin demasiado éxito, tras lo que emigró a Medina en 622⁴², año que se considera el primero de la era musulmana.

Tras esta versión, la más extendida sobre el origen mítico de la escritura árabe, Khatibi y Sijelmassi recogen tres versiones diferentes del mito de la creación. En resumen, la “alif” procede de la luz y da nacimiento al resto de las letras, la “alif” es la primera en postrarse ante Allāh, y el árabe era la lengua que Adán hablaba en el Paraíso y que Dios le había enseñado.

1. ... las letras surgieron de la luz en el cálamo⁴³ que inscribió el Gran Destino sobre la Tabla sagrada. Allāh había ordenado que allí mismo se grabaran las hazañas⁴⁴ de todas las criaturas hasta el Juicio Final. Después de vagar por el universo, la luz se transformó en la letra “alif”, a partir de la cual se desarrollaron el resto.

⁴¹A menudo se suele decir que Mahoma era analfabeto pero la teoría de Logan especifica: «El epíteto *ummi*, con el que se denomina a Mahoma en el Corán y que se traduce como “analfabeto”, no indica necesariamente que no pudiera leer, sino tan sólo que no estaba versado en las Escrituras Hebreas»; «The epithet *ummi*, which is applied to Muhammad in the Koran and is translated as “illiterate”, does not necessary indicate that he was unable to read and write, but only that he was not acquainted with Hebrew Scriptures» (Logan 141).

⁴²Año de la Hégira, el primero de la era musulmana.

⁴³Hemos traducido “pen” por cálamo por tratarse del instrumento de escritura tradicional del árabe aunque el texto no lo especifique.

⁴⁴Tengamos en cuenta que “deed”, además de “acción” o “hazaña”, puede referirse a un documento o escritura.

2. ... Allāh creó los ángeles⁴⁵ de acuerdo con el nombre y el número de las letras de modo que estos pudieran glorificarle mediante una recitación eterna del Corán. Allāh les dijo: “¡Alabadme! Soy Allāh y no hay otro más que yo”, las letras se postraron ante él, y la primera en hacerlo fue la “alif”, ante lo que Allāh dijo “tú te has postrado para glorificar mi majestad. Te nombro la primera letra de mi Nombre y del alfabeto”.

3. Se presumía que Adán había escrito numerosos libros antes de su muerte. Tras el Naufragio, cada pueblo descubrió el libro que le había sido destinado. La leyenda describe un diálogo entre el profeta Mahoma y uno de sus seguidores quien preguntó: “¿mediante qué señal se distingue a un profeta?”, “Mediante un Libro revelado”, replicó el Profeta. “Oh, Profeta, qué libro le fue revelado a Adán?” “A, b...” Y el profeta recitó el alfabeto⁴⁶.

Dios crea nombrando, así debió de crear el alfabeto: «Es el Creador de los cielos y de la tierra. Y cuando decide algo, le [*Kum*, palabra creadora] dice tan sólo; “¡Sé!” y es» (Sura 2:117). Dios creador también enseña a Adán los nombres y le confiere, por lo tanto, el poder de crear a su vez: «Enseño a Adán los nombres de todos los seres y presentó éstos a los ángeles, diciendo: “Informadme de los nombres de éstos, si es verdad lo que decís”» (Sura 2:32). El alfabeto es la creación de Allāh y en él se contiene el mundo simbolizado:

⁴⁵Se entiende, que aunque no puede haber intermediarios entre Allāh y los hombres, ese papel lo hacen los ángeles.

⁴⁶«1. ... letters arose from the light on the pen that inscribed the Grand Destiny on the sacred Table. Allāh had ordained that therein should be recorded the deeds of all creatures, till the last Judgment. After wandering through the universe, the light became transformed into the letter “alif”, from which developed all the others. 2. ... Allāh created the angels according to the name and number of the letters, so that they should glorify him with an infinite recitation of the Qur’ ān. Allāh said to them “Praise me! I am Allāh, and there is none other but I”, the letters prostrated themselves before him, and the first to do so was the “alif”, where upon Allāh said “you have prostrated yourself to glorify me majesty. I appoint you to be the first letter of my Name and of the alphabet. 3. Adam is said to have written a number of books through centuries before his death. After the Flood, each people discovered the book that was destined for it. The legend describes a dialogue between the Prophet Muhammed and one of his followers, who asked: “By what sign is a prophet distinguished?” “By a reveled Book” replied the Prophet. “O, Prophet, what book was revealed to Adam?” “A, b...” And the Prophet recited the alphabet ...”» (Khatibi, Sijelmassi 21-22).

Adan fue creado con la forma de un ser que hablaba. Allāh le enseñó las letras y los números, el alfabeto se componía entonces de tan sólo 9 caracteres. Con el incremento de la población, y su dispersión, este número aumentó hasta 28 –exactamente el número de caracteres en el alfabeto árabe. Otras formas de escritura resultaban imperfectas por contener exceso o escasez de letras. La escritura árabe simbolizaba la armonía cósmica, la perfección de Allāh. Este número expresaba tanto el ritmo de las estrellas como la forma del hombre. Al mismo tiempo, el movimiento del universo seguía una dualidad ordenada por Allāh –como en la dualidad de la línea recta, y la curva. La imagen del hombre era equivalente a la línea recta, la del animal a la curva. De igual modo con la escritura, la *alif* constituía la primera letra, y era vertical⁴⁷.

En Grecia la invención del alfabeto responde a diferentes tradiciones muy diversas, que reflejan además la variedad y riqueza de matices en el desarrollo, empleo y recepción de la escritura en el mundo heleno, siendo aquí donde, por un lado, se extendió su uso a la ciencia y, por otro, donde surgieron los primeros prejuicios y desconfianzas hacia este instrumento. Por lo tanto, ambas actitudes contradictorias y complementarias hacia la escritura germinaron en Grecia, punto inicial del recorrido que la escritura ha ido trazando hasta nuestros días en Occidente.

Tal como la cuentan los griegos, la escritura inventada es imposible sin una escritura inventiva, dado que el descubrimiento, el objeto nuevo que llamamos sistema alfabético, se aprehende, se concibe y se piensa a través de intrigas, fragmentos de ficción, creaciones fascinadas por la inventiva de las letras, de esos veinticuatro signos gráficos capaces de hacer visibles todos los sonidos, todos los impulsos del idioma ... Hay una cuestión que parece pertinente hoy y que remite a Grecia: la autonomía de la escritura.

⁴⁷«Adam was created in the form of a being who spoke. Allah taught him letters and numbers, the alphabet then consisting of only 9 characters. With the increase of mankind, and its dispersal, this number grew to 28 –the precise number of characters in the Arabic alphabet. Other forms of writing were imperfect through having either too many or too few letters. Arabic writing symbolized cosmic harmony, the perfect of Allah. This number expressed both the rhythm of the stars and the form of man. At the same time, the movement of the universe followed a duality ordained by Allah –as in the duality of the straight line, and the curve. The image of man was equivalent to the straight line, that of the animal to the curve. Similarly with writing, the alif constitutes the first letter, and it was upright» (Khatibi, Sijelmassi, 129).

¿No sería el escribir, el *graphein*, una actividad intelectual entre el trazar, el tallar, el dibujar, y el inscribir, una actividad capaz de crear, de inventar nuevamente objetos de pensamiento que, a su vez, transformarían ciertas maneras de pensar? (Detienne 81).

Esta complejidad se refleja también en la variedad y confusión de los mitos de creación de la escritura que algunos atribuyen a Hermes, a Cadmo, o a Palamedes, mientras que otros la consideran fruto de un nuevo asalto a los dioses por parte del héroe Prometeo. Hay al menos una leyenda más que vincula el nacimiento de la escritura en Grecia con la tradición egipcia y que narra cómo Zeus regaló el alfabeto a Ío cuando se enamoró de ella. Más tarde Ío sería convertida en vaca por la despechada Hera y llegaría en su periplo hasta Egipto donde se le asocia a Isis.

Este entramado de mitos⁴⁸ nos lleva a distintas conclusiones: el alfabeto se percibió como un elemento práctico⁴⁹ proporcionado por héroes —como el caso del fuego—, más que como una posesión divina deseada por los mortales (de hecho, en Grecia, los dioses son analfabetos, siendo los hombres los que escriben). Además, los mitos de introducción de la escritura en Grecia están impregnados de elementos exóticos (llega tras un viaje, procede de Egipto, etc.) por lo que se advierte como algo extraño que viene de fuera, que traen los bárbaros y que, por lo tanto, produce curiosidad, admiración y desconfianza o rechazo en igual medida. Platón por su parte hace alusión a otros mitos de creación de la escritura sobre los que volveremos más adelante.

Marcel Detienne analiza con detenimiento la atribución de la escritura a Palamedes y a Orfeo, así como la dimensión psicológica de la escritura que atañe a cada atribución. Por un lado, Palamedes representa el aspecto más manual de la escritura; haciendo alusión a la etimología de su nombre —palma (de la mano)⁵⁰— el héroe se distingue por su habilidad como estrategia en el campo y en juegos manuales: domina los números y el alfabeto y, por lo tanto, las medidas, el cálculo, los pesos, los dados por lo

⁴⁸Quizá esta confusión de mitos responde a ciertos elementos de la realidad; por un lado, los griegos realmente tomaron un alfabeto prestado que procedía del exterior pero es cierto que, una vez *dentro*, al sistema se le añadieron signos propios como las letras Y, F, Q, además de las vocales.

⁴⁹Detienne señala, en este sentido, la diferencia del estatus social del escriba en Grecia respecto a otras culturas como la Etrusca o la Egipcia. En Grecia, el escriba estuvo bien considerado socialmente pero nunca llegó a adquirir estatus sacerdotal (Detienne 83).

⁵⁰«*Palame* es la palma de la mano que coge, que aprehende, y también que fabrica; la mano y sus contornos, el gesto de la mano, el del alfarero en el torno, el del timonel dirigiendo la barca; la mano inventiva e instrumental con las técnicas y los saberes» (Detienne 84).

que representa una versión más especulativa de la escritura. Una forma de comunicación visual con fines prácticos en la que se resalta la producción manual que no siempre trasladable a vocablos.

Frente a esta cara de la escritura, Detienne destaca la figura de Orfeo y la voz de su canto que representan la versión más oscura y sacra de la palabra y el Libro en el que, aunque ya materializada, destaca lo intangible de la voz⁵¹. Orfeo es dios de la palabra y, consecuentemente, inspirador de la escritura pero no ejecutor⁵²: «Orfeo ha aportado la escritura a los hombres, que la ha aprendido de las Musas y [que], en este sentido, es fundador de la cultura general» (Detienne 89). Y más adelante indica: «Desde el momento en que la voz de Orfeo penetra en el mundo de los hombres, más allá del primer círculo de los guerreros tracios, la voz se escribe, se hace libro, es escritura múltiple» (Detienne 91). El hecho de que el dios fundador de la cultura (del libro, del saber enciclopédico, del conocimiento) no fuera el autor material de los libros que inspira, aunque éstos sean símbolo de su espiritualidad, es una aparente contradicción que, sin embargo es paralela, a la de otros líderes de culturas del libro posteriores y sirve para explicar la disociación entre palabra y escritura en la historia posterior.

⁵¹«En realidad, los comienzos de Orfeo ponen en presencia, y aún en concomitancia, la voz y la escritura. Al parecer, lo primero que se encuentra es el canto de Orfeo como anticipación de la palabra que implica a su alrededor las vidas más mudas ... Pero la escritura está allí, poblada por esa misma voz; y se percibe un tumulto de libros, de discursos que se escriben en torno al canto del Orfeo» (Detienne 88).

⁵²Recordemos que, de hecho, una vez despedazado y, por ende, desprovisto de manos, su voz sigue cantando. Detienne recuerda la acusación de un intelectual ateniense del s. IV por la que resultaba inverosímil que Orfeo, originario de Tracia, supiera leer o escribir, dada la fama de bárbaros y sanguinarios que ostentaba el pueblo tracio en aquel momento (Detienne 88).

También merece la pena, por su gran carga simbólica, recoger más detalladamente el mito del príncipe Cadmo; cuando partió en busca de su hermana Europa, quien acababa de ser raptada por Zeus, se topó con el altercado entre Zeus y la serpiente Tifón, a la que arrancó los tendones. Otra variante cuenta que Cadmo, desesperado al no encontrar a su hermana, acudió al oráculo de Delfos que le recomendó abandonar la búsqueda para seguir a una vaca en cuyos cuernos se posaría la luna. Cuando la vaca cayera rendida, debía sacrificarla ya que ese lugar exacto se convertiría en su reino. Según continúa la segunda leyenda, aunque retomando la primera, la vaca cayó cerca de Tebas, ciudad que era custodiada por una serpiente que tenía atemorizados a sus habitantes. Cadmo procedió a matar a la serpiente y a extraer sus dientes uno por uno. Arrancar los tendones o los dientes de la serpiente en sendos mitos, no son sino metáforas de la creación del alfabeto:

Entonces, al examinar el sinuoso cuerpo del monstruo, le abre la boca y le extrae sus dientes, sembrándolos en un campo cercano. De cada uno de los dientes (símbolo de cada una de las letras) surgió un feroz guerrero. Los tebanos, jubilosos por su liberación, recompensan al príncipe fenicio haciéndole rey (Shlain 166).

Y continúa más adelante:

El héroe fenicio intuye que los dientes de la serpiente son el origen de su sabiduría y de su poder. A un nivel profundo, nuestra psique asocia los dientes (enraizados en sus alveolos) con el conocimiento profundo. Los pueblos de la mayoría de las culturas alfabéticas llaman “muelas del juicio” a las muelas traseras que salen en la edad adulta (168-169).

En resumen, la luna hace de guía en la creación de la escritura. Zeus por su parte impone su masculinidad mediante la violación de Europa. Y, finalmente, aparece la serpiente –vinculada con la sabiduría y el poder de lo femenino desde antiguo y más tarde con el mal– para acabar identificando los dientes a las letras, ambos originados en la cavidad bucal; un humano tiene veintiocho dientes (más las cuatro muelas del juicio que salen más tarde) y este número coincide con el de las letras de un alfabeto. Así explica el mito el tránsito hacia el sistema alfabético en Grecia.

Según esta versión, Cadmo es el intermediario entre los Dioses y los hombres y de esta forma se asocia el poder de discernir los signos con lo sobrenatural lo que ha dado lugar a la aparición, en la mayoría de las culturas, del super-lector, profeta, o elegido,

capaz de descifrar mensajes inaccesibles al resto de los mortales⁵³. Por esa razón, los dioses no se lo pusieron nunca fácil a los hombres pues siempre se manifestaban a través de un intermediario sobre el que la comunidad debía depositar su confianza⁵⁴. Lo mismo ocurrió en otros ámbitos de la vida en los que la organización a través de la escritura, trajo consigo una jerarquía con el fin de gestionar la administración o interpretar la ley lo que, como veremos, dificultó cada vez más una participación directa en las decisiones de la comunidad⁵⁵.

Finalmente, señalamos la aportación de Goody quien ha estudiado en profundidad el papel de la escritura en las religiones de culturas ágrafas en comparación con las religiones del libro. Según el antropólogo, en las últimas la escritura y la religión están tan íntimamente unidas que es frecuente encontrar una acepción específica para referirse a los escritos religiosos como “Sagradas Escrituras”, “Scriptures” que, además, suelen llevar la marca de mayúscula e ir en plural. Por el contrario, en las culturas ágrafas ni siquiera existe el concepto de religión como idea separada de la vida ya que la escritura es un agente necesario en el proceso de fijación y estructuración de costumbres y rituales⁵⁶.

⁵³«Dadas la dificultad para aprender a leer y la necesidad de un entrenamiento especial para ello, el alfabetismo ha servido muchas veces como una barrera para negar a la mayoría de los miembros de la sociedad la participación en la actividad de toma de decisiones»; «Because of the difficulties in learning how to read and the necessity for special training, however, literacy served as a barrier to deny most members of the society participation in certain decision-making activities ... The priest position by carefully retaining a monopoly of knowledge, which being literate they alone could read, record and transmit» (Logan 67-68).

⁵⁴Es interesante observar la entrada en escena de este intermediario; en el caso del cristianismo, al derivarse del judaísmo, hereda la importancia de la prohibición y la ley. La imposición de unas leyes a veces, de imposible cumplimiento, requieren la figura de un confesor para redimir al pecador: el sistema provee el problema y la solución.

⁵⁵De esta figura necesaria que actúa de intermediario, bien en el ámbito religioso, en el administrativo, o en los dos, se deriva el término “clerical job” en inglés para definir las tareas propias de oficina, lo que se conoce de forma popular como “papeleo”.

⁵⁶Resumidamente, Goody explica que las religiones escritas, normalmente impuestas desde fuera y, por lo tanto, de conversión, se distinguen porque sus practicantes están comprometidos con la escritura (implican alfabetización), y ésta permanece inmutable a lo largo de la historia aunque sujeta a interpretación. El concepto de Verdad es menos discutible en este contexto porque todo remite a la escritura (*La lógica de la escritura* 21-67).

Anotar, contar, y contabilizar la memoria.

Dependiendo de las fuentes que manejemos, se desprenden diferentes definiciones acerca de la génesis de la escritura bien como forma de comunicación con la divinidad, o como respuesta a necesidades más prosaicas en el ámbito de la organización social de los primeros centros urbanos⁵⁷. Por ejemplo, aunque no todos los especialistas han concedido suficiente importancia a las cuentas como precedente de la escritura, las formas simples de notación y de contabilización son para muchos el preámbulo de los sistemas alfabéticos. En realidad, tanto la forma más simple de álgebra como la alfabetización, requieren un proceso de abstracción similar, razón por la que, en la actualidad, la enseñanza de números y de letras se suele introducir al mismo tiempo. «De hecho, las primeras formas de notación fueron numéricas y tenían la forma de marcas grabadas sobre huesos. Esto podría explicar el hecho de que en las lenguas semíticas las palabras para “escriba” y “contar” sean la misma»⁵⁸.

Existe un arduo debate sobre la diferencia entre las formas de notación y las de escritura propiamente, y sobre lo acertado o no de denominar a las primeras como tal⁵⁹. Generalmente, hoy en día se tiende a considerar estos sistemas como preludios de escritura y, por lo tanto, forman parte de su genealogía, aunque no se les refiera con esa nomenclatura. Ilustrativo de estos desencuentros terminológicos entre los estudiosos es el caso de los *quipus* peruanos cuya cultura ha sido clasificada como ágrafa por la mayoría de los antropólogos, a pesar de que hayan desarrollado sistemas de notación únicos. *Quipu* en inca significa “nudo”, “contar” o “nombrar” y consiste en una cuerda sostenida en horizontal de la que cuelgan otras muchas cuerdas de diferentes tamaños a las que se hacen nudos simples o dobles. El número de nudos y la posición de las cuerdas indican valores numéricos, decenas, centenas, y así sucesivamente. Los autores que

⁵⁷Los antropólogos distinguen diversos ámbitos en los que pudo surgir la escritura; los más extendidos son el de la adivinación y el de la organización social, sobre todo, el económico. Dependiendo de la teoría que tomemos, estaremos apuntando a distintos fenómenos como preludios de escritura. En el caso de Goody, el antropólogo opta por una vía alternativa y entiende que la escritura en general, como sistema de comunicación, forma parte de las prácticas adivinatorias en el ámbito de la religión mientras que, la alfabética, se da en el contexto de la economía en las primeras urbes. Así se puede explicar que se haya dado escritura en civilizaciones no urbanizadas (*La lógica de la escritura* 69-114).

⁵⁸«In fact, the first forms of notation were numerical and took the form of tallies etched on bones. This might explain the fact that in the Semitic languages the words for “Scribe” and “count” are the same» (Logan 150).

⁵⁹La necesidad de medir y contar surgió probablemente en el Neolítico cuando el hombre comienza a construir enseres como vasijas para los que hay que guardar cierta simetría y proporción. Es decir que la necesidad de tener un sistema de medición no vino simplemente con la compraventa, sino que llegó con el desarrollo de la agricultura y, por lo tanto, es anterior.

rechazan que este sistema pueda denominarse escritura se basan en la ausencia de continuidad del mismo; es decir, que aunque puede registrar cantidades, medidas, pesos, y objetos, carece de consecuencialidad. No obstante, los usos no se limitaban a la contabilidad diaria ya que, en origen, estas escrituras-notaciones muy probablemente contabilizaron el tiempo para crear calendarios por lo que permitían manejar, sistematizar y controlar las dimensiones espacio-temporales, plasmando así lo abstracto en formas visuales concretas.

Por lo tanto, a pesar de su sencilla apariencia inicial, estos primeros intentos de control de variables a través de listas y notaciones simples facilitaron las tareas de clasificación, la creación de binomios y sus posibles relaciones de asociación u oposición, y otras habilidades cognitivas propias de la escritura que se desarrollaron gracias a y mediante ella⁶⁰: «La escritura fomenta un uso no sintáctico del lenguaje que hace de él un instrumento especialmente adaptado a las finalidades de contabilidad» (Goody, *La lógica de la escritura* 79). Por estas razones, en nuestra opinión, esta clase de marcas o artefactos de tipo ábaco, aunque no sean sistemas semasiográficos, no dejan de ser métodos visuales de registro de información por lo que estamos con autores como Schmandt-Besserat⁶¹ en que deben ser considerados, si no como escrituras en todo su derecho, al menos como prolegómenos de escritura⁶².

Como vemos, la escritura es una manifestación durable y visible del lenguaje que lo hace transportable, manejable y conservable, y que se fue fraguando en las sociedades con cierto nivel de desarrollo en las que comenzaba a surgir la necesidad de administración y organización. Y, en este sentido, la escritura funciona como un sistema de memoria tanto individual como colectiva, que la sociedad ha usado y continúa usando con muy variados fines: inscripción de normas, realización de censos, registro de títulos de propiedad, partidas de nacimiento, etc. De este modo, la escritura fue sirviendo progresivamente para registrar los hechos ocurridos en una sociedad determinada⁶³.

⁶⁰«La literatura no se ocupa de la aparición de los numerales abstractos debido a la general pero errónea suposición de que los números abstractos son intuitivos para los humanos. El sistema de las cuentas es una prueba material de que contar, como todo lo demás, no es espontáneo: es cultural y debe ser aprendido» (Schmandt-Besserat, "Dos precursores de la escritura: cuentas simples y complejas" 44 Senner, 34-46).

⁶¹Este autor defiende que el sistema cuneiforme, aclamado mayoritariamente como primera escritura propiamente dicha, derivó directamente del sistema de cuentas simples y complejas del Próximo Oriente. Lo veremos más adelante.

⁶²Vid Goody, Jack. "What's in a List?" en *The Domestication of the Savage Mind* 74-111.

⁶³En el Antiguo Testamento y, concretamente en Números, se ordena en muchas ocasiones a los judíos que elaboren listas de personas, hechos o animales.

En consecuencia, una de las numerosas razones que explican la necesidad de la escritura se debe a la limitada memoria humana, ya que el hombre genera conocimiento constantemente y necesita preservarlo para que otros puedan acceder a él a través de una memoria externa y expuesta a la mirada de otros. Es cierto que hay culturas de tradición oral en las que sus miembros están acostumbrados a memorizar gran cantidad de información; tal es el caso de la India donde la tradición científica se desarrolló durante años de modo exclusivamente oral independientemente de que, en algún momento se decidiera crear una escritura propia y paralelamente se escribieran los textos. Brown, por ejemplo, defiende los beneficios de exteriorizar la información para poder asimilarla, organizarla y usarla aunque al mismo tiempo, advierte del peligro de que nuestra memoria se debilite también: «... la escritura puede ayudarnos a recordar, pero puede convertirse en la memoria misma»⁶⁴.

La necesidad de establecer códigos claros de comunicación y de fijar el lenguaje va aumentando a medida que las sociedades y las relaciones que se desarrollan en su seno se van sofisticando, permitiendo el acorte de distancias y convirtiéndose la escritura, de esta forma, en la tesorera y símbolo del conocimiento.

Escribir a los muertos

Un ejemplo que responde a la doble naturaleza mágica y mnemotécnica de la escritura se encuentra en las primeras inscripciones de nombres con fines funerarios en Mesopotamia. El nombre comenzó a escribirse hacia el c. 3000 a. C. como un método para identificar las notaciones comerciales, y luego pasó a usarse fuera de ese contexto. Para Schmandt-Besserat, estas inscripciones marcan un hito en el desarrollo de la escritura en próximo Oriente pues suponen un paso en la liberación de la escritura de su origen puramente funcional y de registro económico⁶⁵. La tradición de grabar un nombre sobre una superficie pétrea responde a la triple necesidad de perdurar más allá de la muerte, hacerse visible a los demás en el futuro y complacer a los dioses:

⁶⁴« ... writing can help us to remeber, but it can also become the memory itself» (8)

⁶⁵Denise Schmandt-Besserat también ha señalado este hito como referente en las relaciones entre la escritura y el arte, ya que la primera comienza a salir del ámbito de lo funcional y a verse inscrita sobre arcilla para pasar a ser grabada sobre materiales nobles, con grafías cuidadas y decoradas. De acuerdo con su teoría, la escritura no viene a sustituir el aspecto artístico de la escritura pictográfica sino que simplemente supone un avance más en el desarrollo cognitivo humano y la tendencia decorativa y estética se puede percibir de otro modo, por ejemplo, en estas inscripciones.

Las inscripciones funerarias tempranas que consistían en un nombre ... constituyeron el primer texto de carácter no económico ni léxico. Su intención era la de transcribir los sonidos de un nombre individual en escritura para satisfacer la creencia sumeria de que pronunciando el nombre del muerto se aseguraba una vida eterna en el otro mundo⁶⁶

Además, este paso constituye para el autor un elemento clave en la evolución de la escritura fonética que no ha sido empero suficientemente estudiado:

El registro de nombres individuales en la administración alrededor del 3000 a. C. fue reconocido unánimemente como un suceso de extraordinaria importancia para el desarrollo de la escritura sumeria porque el hecho de conferir un valor sonoro a un signo constituía el primer vínculo entre la escritura y el lenguaje hablado⁶⁷.

Al principio los nombres eran inscritos mediante el sistema de rebus a partir de objetos que sonaban parecidos al nombre. La propia evolución de este sistema y la proliferación de nombres promovieron una confianza cada vez mayor en la notación fonética. A esto contribuyó el hecho de que el poder mágico del nombre en el otro mundo, residía en su pronunciación por lo que la máxima fidelidad al sistema fonético en la transcripción garantizaba el éxito del ritual. Así el sistema se fue perfeccionando y haciendo más complejo: «El miedo a la muerte estaba en el origen de la sistematización de la fonética y la creación de una sintaxis escrita»⁶⁸. Por lo tanto, grabar para el futuro y el más allá, y el ansia de materialización de los deseos humanos más profundos están en la base de la creación de la escritura.

Por su parte, también los egipcios del periodo faraónico mantenían la superstición de que un nombre escrito encarnaba a la persona misma por lo que atentar contra la escritura de un nombre borrándolo, por ejemplo, haría a esa persona dejar de existir en

⁶⁶«The earliest funerary inscriptions, consisting of a name ... constituted the first non-economic or lexical text. Their intent was to transcribe the sounds of an individual's name into script to satisfy the Sumerian belief that pronouncing the name of the dead secured eternal life in the otherworld» (Schmandt-Besserat, *When Writing met Art* 2).

⁶⁷«The registration of individual names on administrative records about 3000 BC is unanimously recognized as an event of outmost importance to the development of Sumerian script, because conferring a sound value to a sign constituted the first link between writing and spoken language» (65).

⁶⁸«The fear of death was at the origin of the systematization of phonetization and the creation of written syntax» (Schmandt-Besserat, *When Writing met Art* 86).

el más allá. De hecho, en el caso de Egipto, el sistema de escritura⁶⁹ más espectacular, el de los jeroglíficos⁷⁰ (*ta hieraticá gliptá grámmata*, “letras sagradas grabadas”) o también llamada escritura monumental, estaba reservado para uso ritual y decorativo y, al contar con un fuerte componente pictográfico⁷¹, se le atribuía, como ya hemos indicado, las mismas propiedades mágicas que a la imagen⁷². Era esta escritura la que se aplicaba a las paredes de las cámaras funerarias y a los sarcófagos por lo que es un excelente ejemplo de un sistema escritural pensado más para los muertos o los dioses que para los vivos ya que, una vez cerrados, ya no se tenía acceso a la cámara o el sarcófago.

En el caso de la cultura etrusca –siempre envuelta en cierto oscurantismo y hermetismo para los estudiosos por la ausencia de información– el uso de la escritura trascendía de nuevo el sentido de utilidad para ligarse a la religión, y concretamente, a los ritos funerarios por lo que se cree que la escritura estaría reservada a las clases aristocráticas. Así se expresa Bloch al referirse al componente supersticioso de la cultura etrusca a través de las inscripciones fúnebres encontradas:

⁶⁹Para el uso corriente, los jeroglíficos no resultaban muy prácticos y con el tiempo se crearon de forma paralela las cursivas entre las que se distinguen la hierática (llamadas así por los griegos. De *ieros*, santo, sagrado) de uso religioso para los sacerdotes, y la demótica, para asuntos populares diarios, ambas escritas de derecha a izquierda y ambas abreviaciones a su vez del sistema jeroglífico y realizadas sobre papiro. Egipto es el primer ejemplo de religión escrita por lo que tanto el culto como la enseñanza de la escritura se daba entorno a los sacerdotes. Aunque se han encontrado textos de carácter puramente administrativo, parece que la administración no estaba tan desarrollada como en Mesopotamia y la mayoría de la escritura hallada se contextualiza en las prácticas religiosas.

⁷⁰El primer jeroglífico se halló en la Paleta de Narmer, de uso cosmético y ceremonial, que data del c. 3.000 a. C, fecha que suele aceptarse como la de nacimiento de la escritura en el Valle del Nilo. Henry Georg Fischer lleva a cabo un análisis detallado de la pieza en “El origen de los jeroglíficos egipcios” (Senner 61-75).

⁷¹La escritura egipcia combina pictogramas con logogramas a lo que se fue añadiendo con el tiempo una creciente fonetización de tipo silábico a partir de acrósticos. El desciframiento de los jeroglíficos se llevó a cabo gracias a Jean-François Champollion que logró leer la Piedra Roseta. Se trata de una estela de granito negro, encontrada en 1799, y con inscripciones en tres lenguas: griego uncial, demótico, jeroglífico, las 3 escrituras que se usaban en ese momento, las griegas, las de la gente y los jeroglíficos, la “escritura de los dioses”. Contiene un decreto del Faraón Ptolomeo V. Data del 196 a. C y fue encontrada por soldados franceses en un pueblo pequeño llamado Rashid o Roseta por los franceses. Se exhibe en el Museo Británico, Londres. Cuando Champollion descubrió que los jeroglíficos egipcios no sólo transcriben ideas a través de figuras sino que también transcriben un sistema fonético, hubo que aceptar que no sólo el sistema alfabético es capaz de transcribir los sonidos de la lengua por lo que el avance supuso un gran cambio de perspectiva en cuantos estaban intentando descifrar otras escrituras.

⁷²Otra prueba de la estrecha relación en Egipto entre escritura y arte es de nuevo, como en otras culturas, la terminología: el mismo verbo para “escribir” y “pintar”: *zš3* y un término mezclado: *zš3qdw*, “el escriba de contornos” por el que se distinguía al dibujante propiamente (Fischer, “El origen de los jeroglíficos egipcios”, Senner, 61-65).

Los epígrafes que eternizan su nombre y su vida pasada no son pues, en mi opinión, simples recordatorios destinados a quienes están vivos. Contribuyen también de modo oscuro y mágico, a que sobreviva efectivamente el difunto. Éste, en el epitafio, habla a menudo en primera persona, actúa, y eso parece asegurarle la continuidad de la palabra de que teme verse privado. Valor mágico del escrito, al cual el mundo pide muchas veces que otros añadan el de la palabra oral, cuando, dirigiéndose al que pasa, al “viator”, le pide que lo salude –a él, al muerto– por su nombre. Tropezamos aquí con ese valor mágico del escrito tan evidente en Toscana, donde los etruscos encerraban sus inscripciones funerarias y sus obras de arte ofrecidas al muerto en cámaras mortuorias que debían permanecer definitivamente cerradas (Bloch, “Etruscos y romanos...” 203 en Cohen, Fare Garnot 189-204).

Otra curiosidad respecto al empleo de la escritura en Etruria, es la de la aparición de modelos de alfabeto. Se trata de abecedarios completos usados en principio para decorar aunque se cree que podrían tener un fin práctico de adiestramiento en la escritura. Lo que contradice este fin práctico es el hecho de que también hayan aparecido pintados en cámaras fúnebres lo que le otorga quizá un valor mágico:

... cuando están pintados en cámaras fúnebres o grabados en vasos ofrecidos al difunto, su valor debe de ser religioso. Lo mismo que la inscripción que en la tumba indica el nombre del muerto concede una especie de eternidad mágica a dicho nombre, y por tanto al muerto mismo, los alfabetos modelo han de expresar en las tumbas la estabilidad del instrumento mediante el cual se expresan los dioses y sus oráculos, y volver sensible el valor oscuro y mágico de la escritura (Bloch “Etruscos y romanos...” 195 en Cohen, Fare Garnot 189-204).

De hecho, el santuario de la diosa Reitia⁷³ (“la que escribe”, “la que talla de raíz”) en el Véneto se compone de todo tipo de material de escritura: tablillas, punzones, modelos de alfabeto. Sus ofrendas consistían en listas de letras agrupadas por nombre y número: «[aquí] los sacerdotes familiarizados con el etrusco, el griego y el latín inventan, bajo la protección de la diosa Reitia, una escritura y una lengua, las cuales se transmiten a través de una enseñanza erudita que opera sobre las letras y no ya sobre los sonidos» (Detienne 82)

⁷³Santuario de Baratela, s. IV a. C., Véneto. Para más información arqueológica sobre el santuario, remitimos al artículo de Rafael Jiménez Zamudio: “Reitia, ¿una divinidad véneta de la escritura?”

La cultura etrusca se perdería en parte con la invasión romana y su visión más pragmática aunque muchos de estos ritos místéricos se mantendrían en los ambientes familiares y a través de las prácticas religiosas.

Se trata de una diferencia de inspiración, pues es precisamente desde Etruria desde donde se imponen a los romanos —e igualmente a nosotros— los dioses del libro, potencias divinas que dictan o escriben al abrirse un surco: la religión etrusca se funda en grandes libros. Y son estos libros de origen o de la inspiración divina los que han hecho prosperar a Roma la idea de que un pueblo civilizado debe apoyarse en escritos (Detienne 83-84).

De hecho, en el seno de la magia actual, aún es necesario escribir el nombre de la persona a la que se quiere dañar (mediante un ritual de vudú), o por la que se quiere rezar. Es más: en la imaginería popular, el más allá y los muertos siempre se manifiestan mediante señales visuales, mensajes crípticos, o son convocados por los vivos a la escritura alfabética a través de una sesión de güija. Y probablemente sea así porque, como ya se observó tempranamente desde Mesopotamia, la escritura permanece no sólo frente a la voz, sino también después de nosotros mismos, por eso se asocia a la memoria colectiva y a los monumentos y rituales funerarios, a la vez que es la voluntad en la administración en las sociedades *buro*-cratizadas. La escritura estuvo y estará tras nosotros y de ahí sus funciones administrativas y de componente mágico que, inscrita en la tumba, previene del olvido y de la profanación.

La escritura-testigo

Así pues, desde esta perspectiva la escritura es una suerte de testigo del devenir humano y por ello sus relaciones con la ley son antiguas. En Europa, la distinción legal entre ley y costumbre radica precisamente en la circunstancia de que se encuentre o no por escrito, lo que conlleva un cambio de valores de las funciones de boca y mano en términos de derecho; es más, la introducción de la ley escrita no supuso únicamente su fijación sino también su oposición a la tradición oral.

El uso de la escritura conlleva un cambio parcial de la instrumentalidad humana de la boca a la mano que tiene un efecto significativo sobre las formas legales, especialmente las *simbólicas* ... El juramento, la maldición, el maleficio y la bendición son expresiones en las cuales la boca adquiere un significado especial ... Para el canal escrito, el órgano correspondiente es la mano que constituye un foco de significado paralelo en expresiones tales como *de mi puño y letra* (Goody, *La lógica de la escritura* 185).

Como hemos indicado antes, la adopción de la escritura supuso cambios dramáticos en la estructura social reflejados en los mitos y en el estatus de género, lo cual se puede comprobar muy bien en uno de los primeros códigos de leyes escritos, el Código Hammurabi⁷⁴. Leonard Shlain explica que este código se fija precisamente en el momento en que la escritura cuneiforme ha alcanzado su máximo nivel de abstracción y complejidad es decir, cuando más se ha alejado de las referencias a la realidad que mantenía en los primeros pictogramas, y que coincidió con el inicio de un severo sistema patriarcal ya expresado en la mitología:

El patriarcado es el tema central en el Código de Hammurabi, promulgado en un momento de la historia de Mesopotamia en el que los documentos escritos se multiplicaron por mil (y podemos suponer, sin riesgo a equivocarnos, que también el número de personas que sabían leer y escribir). El Código Hammurabi tenía un fallo fundamental: no se aplicaba de igual modo a Hammurabi y a sus súbditos. La cuarta parte del texto se refiere a los derechos de las mujeres, o, dicho con más propiedad, a las restricciones de los derechos de las mujeres. El código obliga a que los hijos honren a sus padres. No existe una exhortación parecida en relación con las madres. Si bien el código confirmaba ciertos derechos concedidos a las mujeres de la clase alta, relacionados con la propiedad, los negocios y su participación en la religión en conjunto, los derechos sexuales y la libertad de la mujer quedaban severamente restringidos. Se convirtió en costumbre que las mujeres (de las clases superiores) fuesen acompañadas siempre por eunucos, y que se cubriesen el rostro con velos (Shlain 82).

⁷⁴El Código de Hammurabi, de c. 1652 a. C, c. 1792-1750 según otras fuentes, es uno de los primeros conjuntos de leyes conservados aunque no el más antiguo pues le preceden otros como el de Ur-Nammu (c. 2112-2095 a. C), el de Lipit-Ishtar (c. 1934-1925 a. C), y el de Eshnunna (c. 1930 a.C) Se trata de las Leyes del sexto rey de Babilonia de la dinastía Amarita, Hammurabi, con las que quiso homogeneizar los territorios bajo su dominio. Se encuentran grabadas sobre un bloque de piedra de más de dos metros de altura y fue descubierta por el arqueólogo Jacques de Morgan durante sus excavaciones de 1901-1902 en Susa, al oeste de Irán aunque no se considera su emplazamiento original. Actualmente está expuesto en el Museo del Louvre, París.

El texto se dirigía a los babilonios aunque sólo un porcentaje mínimo podía leerlo, sin embargo, nadie duda del poder comunicativo de la estela y del indudable poder evocador de miedo, seriedad, autoridad y Ley que desprendía la proliferación de signos incomprensibles que albergaba la aurática⁷⁵ estela. Esta falta de comprensión del signo, esta barrera comunicativa acentuaba más si cabe la distancia entre el pueblo y el rey.

La intención del nuevo código no era la de ignorar la tradición no escrita por la que se regía la sociedad tribal, sino la de honrarla y fijarla. La idea de grabar una ley en piedra para que no pudiera ser modificada y quedar así como testigo fiable de la ley ha sobrevivido en nuestro marco legislativo actual, aunque su carácter hoy no nos resulte tan autoritario y violento⁷⁶. Sin embargo, antropológicamente, la escritura fonética nunca es natural⁷⁷ es decir, no estamos capacitados genéticamente para ella, y por lo tanto, todo lo escrito entraña cierto grado de imposición⁷⁸ (es un *aleccionar*, una implantación tiránica de Logos) y siempre implica poder, más aún cuando se trata de inscribir la costumbre dejándola petrificada en la tablilla para poder volver a ella como referencia en el futuro, e imponerla independientemente de las circunstancias concretas. Realmente, la codificación de la ley fue una de las mayores contribuciones

⁷⁵El código incluye una maldición al final para los que se atrevan a sustituir el nombre del rey por el suyo propio, escribir otras leyes o destruir la estela. Esta maldición revela de nuevo el poder mágico de la escritura respecto a la ley y a su permanencia después de su inspirador para ejecutarse por sí misma. Para los antiguos, «se creía que la palabra escrita tenía poder definitivo y real a lo largo de este periodo –el poder de maldecir, sanar, potenciar o limitar el poder»; «the written word was believed to have definite and real power throughout this period –the power to curse, to heal, to empower and constrain» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 65).

⁷⁶«La publicación de las leyes y regulaciones de una sociedad protege a los ciudadanos del tratamiento arbitrario por parte de las autoridades civiles. El código de Hammurabi también debe su efectividad al hecho de haberse hecho público mediante una estela. La prensa escrita hizo lo mismo respecto a la legislación moderna»; «The publication of the laws and regulations of a society protects the individual citizen from arbitrary treatment by the civil authorities. The Hammurabi code also owed its effectiveness to being published in the form of stela in public places. The printing press did the same for modern legislation» (Logan 226).

⁷⁷Shlain justifica el hecho de que la escritura y la impresión por escrito de las leyes viniera a reconfigurar el mundo a través de Chomsky. Shlain entiende que la escritura no es natural sino una imposición necesaria para la evolución pero que, debido a su imposición artificial, alteró el orden natural de las cosas, por ejemplo, el de los roles masculinos y femeninos. «El lingüista Chomsky ha explicado que los humanos nacen con una capacidad innata para aprender el lenguaje oral. Las complicadas reglas de la sintaxis parecen estar genéticamente codificadas ... Pero esta facilidad no es extensiva a la escritura» (Shlain 81).

⁷⁸Leonard Shlain habla concretamente de la imposición de los valores propios del hemisferio izquierdo, los valores masculinos por excelencia.

de la cultura mesopotámica por el esfuerzo de abstracción que supuso⁷⁹, además de introducir el concepto de justicia en Occidente y las implicaciones tanto morales para los judíos, como las prácticas para los romanos que tuvo posteriormente.

La íntima asociación entre escritura y ley y, más particularmente, entre escritura alfabética y ley, culmina con la aparición del primer alfabeto en el mismo lugar en que Yahvé entregó las Tablas a Moisés⁸⁰. Ese momento representa en la tradición bíblica otro punto de no retorno: el de la imposición del monoteísmo⁸¹ para el que los gobiernos de Akenatón y Hammurabi ya habían supuesto un adelanto.

Parece un extraordinario designio del azar y una sorprendente convergencia de mito y ciencia que el alfabeto más antiguo fuese hallado en el lugar donde se produjo el episodio más importante en la historia del pueblo hebreo. La versión bíblica de lo que aconteció en el Sinaí narra la conversión de todo un pueblo a un Dios único. El monoteísmo fue una idea revolucionaria, y son muchos los que creen que ha sido el principal legado de los hebreos a las generaciones futuras. ... Yahvé proclamó un código moral que había de regir las relaciones entre los hombres.

⁷⁹«La época de Hammurabi marca la culminación de la regularización y reforma de los sistemas de escritura y legal en la forma del código de Hammurabi. Estos desarrollos no son casualidad. Ambas reformas fomentaron los paradigmas de abstracción, clasificación y universalidad y, de este modo, favoreció el desarrollo de la actividad científica. Los dos siglos que siguieron a la época de Hammurabi, representan la primera gran era científica de la humanidad en la que surgió un nuevo espíritu de empirismo e interés académico en astronomía, magia, filología, lexicografía y matemáticas»; «The Age of Hammurabi marks the culmination of the regularization and reform of the writing system and the legal system in the form of the Hammurabic code. These developments were not coincidental. Both reforms promoted the paradigms of abstraction, classification, and universality and thus encouraged the development of scientific activities. The two centuries following the Hammurabic era represent the first great scientific age of mankind, in which a new spirit of empiricism and scholarly interest in astronomy, magic, philology, lexicography, and mathematics emerged» (Logan 70).

⁸⁰«Pero existe un enigma más: ¿por qué Yahvé les dio a los hebreos los Diez Mandamientos en forma alfabética y no en escritura jeroglífica? Moisés había sido criado y educado como un príncipe egipcio. En el caso de que Moisés conociese bien una lengua escrita, ésta sería la que había aprendido de niño. ¿Cómo, pues, los hebreos, esclavos en Egipto durante los 430 años anteriores y sin una lengua propia escrita, fueron capaces de leer los mandamientos de Yahvé?» (Shlain 109).

⁸¹«Una prueba adicional de que Moisés introdujo una nueva forma de adoración se deduce del hecho de que, en el relato bíblico de los Patriarcas, a la deidad siempre se le denomina en hebreo original como Elohím que etimológicamente deriva del plural de “dios” y, por lo tanto, se traduce literalmente como “dioses”. Desde Moisés a la divinidad se le llamó mediante el tetragrama YHWH (a veces escrito como Yahveh o Jehovah)»; «Additional evidence that Moses introduces a new form of worship can be deduced from the fact that in the biblical accounts of the Patriarchs, the deity is always referred to in the original Hebrew as Elohím, which etymologically derives from the plural term for “god” and hence translates literally into “gods”. Beginning with Moses the deity is referred to by the tetragram YHWH (sometimes written as Yahveh or Jehovah)» (Logan 85).

Los Diez Mandamientos afectaban a todos los individuos de forma *universal*. Ni reyes, faraones o potentados estaban por encima de la ley (Shlain 104).

Tanto el cristianismo como el Islam adoptarían el Antiguo Testamento como parte integrante de su tradición de modo que la fuente principal para el estudio del judaísmo, además de uno de los textos escritos más antiguos e influyentes, es al mismo tiempo la fuente de las tres religiones monoteístas e inspiración para los valores morales básicos de las tres culturas, entre ellos, y por asociación al libro, el del cumplimiento de la Ley. «La Ley Universal también parece ser un producto del monoteísmo hebreo y la codificación de leyes babilónica»⁸². En el caso de los israelitas estaba claro: el valor fundamental, y pilar de su pueblo, no era ganar batallas, construir monumentos o expandir territorio, sino obedecer la ley escrita. De los pueblos antiguos, parece que los israelitas fueron probablemente los más píos y los más alfabetizados pues por primera vez, un Dios obligaba a sus elegidos para seguirle —varones, se entiende— a saber leer.

El uso del alfabeto y de una burocracia escrita en Grecia y Roma promovieron valores propios de la cultura occidental como el individualismo, la lectura en solitario e, indirectamente, la codificación de la ley en el sentido de responsabilidad como ciudadano en paralelo a las creencias religiosas⁸³. Indirectamente, «también introdujo la separación entre “nomos”, o ley pública, y “ethos”, o práctica privada, y hábito personal ... Con la emergencia del individualismo, la uniformidad de un “ethos” compartido se sustituyó por una uniformidad reforzada de “nomos” mediante la ley codificada»⁸⁴.

Como ya hemos indicado antes, codificar la ley tiene ventajas pero desnaturaliza las reglas ya que, al grabar la ley se le otorga valor, autoridad y permanencia pero se corre el riesgo de dejarla petrificada y que sobreviva a la ley natural de la sociedad. Por

⁸²«Universal law also appears as a product of Hebrew monotheism and Babylonian codified law» (Logan 113).

⁸³«Jesús, que vivió bajo la ley romana en la provincia de Judea, invocó este principio cuando fue forzado por sus interrogadores a elegir entre sus creencias religiosas y las obligaciones cívicas»; «Jesus, who lived under Roman law in the province of Judea, invoked this principle when he was forced by his interrogators to choose between his religious beliefs and civic duty» (Logan 138).

⁸⁴«It also introduced a separation between “nomas” or public law and “ethos” or private practice and personal habit ... With the emergence of individualism, the uniformity of a shared “ethos” is replaced with the enforced uniformity of “nomas” through codified law» (Logan 125).

ejemplo, en un caso procesal, las pruebas escritas se toman como más ciertas y próximas a la verdad que un testimonio oral, independientemente de que la primera resulte obsoleta. En este caso, es cuando decimos que la escritura actúa como juez y testigo y que, además, requiere de un intermediario que la interprete, actualice y aplique porque, a pesar de su inflexibilidad, la ley escrita deja al descubierto dos capas de verdad; la *literal* (la *letra* de la ley) y la subyacente, o el espíritu de la ley.

La escritura desempeñará en el derecho un papel indirecto si se considera su función probatoria. Pero ¿se puede ir más lejos aún y afirmar que la escritura no solamente ha servido para atestiguar la existencia del derecho sino que en algunos casos, la regla jurídica no existe si no ha sido escrita?» (Lévy-Bruhl, “La escritura y el derecho” 329 en Cohen, Fare Garnot 329-337)⁸⁵.

Respecto a la ley, la escritura tiene también otras funciones claves como son las de legitimar cualquier acto de solicitud o autorización, a la par que nos puede sustituir y hablar por nosotros cuando ya no estamos. Esto es así porque la escritura nos sobrevive por lo que puede ser la voz del ausente en un testamento, por ejemplo. Lo escrito en papel es sinónimo de autoridad irrevocable porque en su versión tipográfica tiene la capacidad de transmitir objetividad mientras que, mediante su ejecución manual primigenia, el autógrafo refleja nuestra gestualidad única, revelando nuestro cuerpo y, por lo tanto, comprometiéndonos. De esta forma, la firma puede sustituir legalmente al sujeto que la ejecuta:

La caligrafía adquiere una importancia especial como reveladora del *carácter*, y el equivalente del juramento oral es la confesión firmada. Efectivamente, la firma llega a ser un sustituto de la persona, al menos al pie de los cheques, y no es sólo una tarjeta de identidad, tan personal como la huella dactilar o la mano, sino también afirmación de la verdad o del consentimiento (Goody, *La lógica de la escritura* 185).

Esta ley escrita que legitima es fija, de dirección única (del que la escribe para el pueblo) y está escrita con la mano derecha: “derecho”, “droit”, “right”, “Recht”. “Escribir en piedra”, poner algo “negro sobre blanco”, son expresiones que ilustran el valor de una palabra, generalmente una norma, cuyo cambio está sujeto a la destrucción o al

⁸⁵Esta consideración continúa vigente hoy en día aunque con las nuevas tecnologías es posible *grabar* también la voz. Es decir, la palabra se puede escribir también de otros modos que no pasan por su registro estrictamente visual. La voz también es ahora *escribible* y transportable. Estas grabaciones de voz también se pueden usar como una prueba irrefutable puesto que la oralidad ya no es algo irreplicable en el tiempo sino que ha pasado a ser un documento o prueba fiable.

consentimiento por parte del poder. Lo escrito es testigo neutral, un tercero al que, como acusaría Platón, no se puede interrogar ni contradecir porque sólo repetirá lo mismo una y otra vez. Y, precisamente, “decir lo mismo” es el significado de “homologar” (*homologó*), suscribir la ley. En conclusión, cumplir con la ley implica hacerse *legible* (elegible) y, por extensión, escrito fonéticamente por lo que el término *legibilidad* comprende la relación indisoluble entre el alfabeto y la ley⁸⁶.

Quid pro quo de la pictografía

Como ya venimos diciendo, muchos especialistas han observado y resaltado la coincidencia del origen de la escritura alfabética con el desarrollo de una sociedad comercial en los núcleos urbanos de Mesopotamia. Dado que el trueque y otros sistemas simples de comercio requerían un sistema para anotar la contabilidad y evitar así *contradecirse*, la escritura en este contexto está sin duda asociada a la creciente administración en la zona. Más concretamente, la escritura se empleó como moneda de cambio representando los primeros “pagarés”: «El dinero, en primer lugar, es un modo de comunicación. Expresiones populares como *el dinero habla o pon tu dinero donde esté tu mano* revelan que el dinero es verdaderamente un lenguaje metafórico» (Shlain)⁸⁷.

Esta función de la escritura, probablemente la más práctica, aún a las ya analizadas de registro de memoria y testigo e ilustra la lenta transformación del sistema de notación

⁸⁶Es interesante observar cómo, a pesar de lo oscuro de algunas etimologías, los términos “ley” y “legible” (y por extensión en castellano o inglés “elegible”) comparten raíces a través del francés “loi” por lo tanto, podemos afirmar que lo “legible” y lo “elegible” es lo que está acorde con la ley, dejando al margen otras opciones. Lo legal es la única opción, la impuesta sin alternativas y se asocia además a la dirección única. En cualquier caso, se indican las etimologías a continuación: del germánico “law” (Eng.) > yacer, fijar y “right”, “recht”: dirección, corrección, derecho (oposición a izquierdo). Del latín: “loi” (Fr.) > “legere”/“ligere” (leer/ligar); “ley”, “legal”, “legítimo”, “legislación”, etc. > “lex”/“legis” (fórmula, regla para mezclar metales); “legible” (Eng. Esp.) > “legibilis” y “legere” (que se puede leer); “elegible” (Eng. Esp.) > “elegibilis” que puede ser elegido.

⁸⁷En esta ocasión incluyo mi propia traducción ya que la versión española no ha traducido la frase completa en relación con las expresiones populares, aunque sólo adquieran sentido total en inglés: «Money, first and foremost, is a form of communication. Old saying such as *Money talks or Put your Money where your mouth is* reveal that money is truly a metaphorical language» (Shlain 157). La primera expresión significa “el dinero cuenta” y la segunda frase se trasladaría al español como “demostrar con hechos y no sólo con palabras”; una inversión de dinero es un hecho que prueba que uno tiene confianza y fe en algo.

pictográfico en fonético⁸⁸. De esta forma, y tomando el ejemplo de Mesopotamia, las marcas evolucionaron grosso modo de la siguiente manera: cuando se trataba, por ejemplo, de intercambiar animales, se empezó por representar al animal en cuestión de modo más o menos naturalista (pictográfico) tantas veces como cantidad se fuera a canjear. Poco a poco ese sistema iría evolucionando hasta encontrar marcas para expresar la cantidad y formas más simples de representar a los distintos animales, hasta llegar al sistema de cuñas del cuneiforme.

Respecto al formato en que se daban estas transacciones económicas, hay que hablar en primer lugar del hallazgo de pequeñas formas geométricas de cerámica (c. 7500 a. C) –conos, cilindros, dados, esferas, etc.– que han sido clasificados como sistemas de notación simple. Cada pieza haría las veces de un objeto de la realidad que se agruparía en las cantidades a representar. El sistema se fue desarrollando hasta crearse una suerte de bolas cerámicas con agujeros en los que depositar agrupadas estas piezas y que han venido denominándose “sobres”. En el sobre se imprimía mediante un sello el emblema de una persona, mientras que el número de cuentas y sus diferentes formas correspondían a cantidades o medidas de un producto concreto respectivamente. Técnicamente, el emblema grabado en el sobre mediante la estampación con un cilindro-sello es uno de los primeros ejemplos de escritura manual, precedente del acuñado. El sistema de bolas sería sustituido progresivamente por un sistema de escritura cada vez más codificado, que permitiría anotar estos datos sobre una tablilla bidimensional, hasta llegar a la simplificación del cuneiforme⁸⁹ realizado mediante presión con el extremo de un junco tallado.

Esta evolución agilizaba el proceso de escritura, lo alejaba cada vez más de la ritualidad que le precedía y facilitaba la tarea del escriba pero, progresivamente, también dificultaba la tarea de lectura distanciándose de la realidad. La mayoría de los historiadores señalan exactamente aquí el inicio real de la escritura:

⁸⁸«Podemos decir que las escrituras provienen realmente de la pictografía: en general los diseños no subsistieron mucho tiempo cuando la ideografía y la fonografía se instalaron»; «On Peut dire que les écritures sont réellement sorties de la pictographie: en général les dessins ne subsistent pas très longtemps quand l'idéographie et la phonographie s'installent» (Cohen, Peignot 410-411).

⁸⁹Schamandt-Besserat, señala seis etapas en el desarrollo de la escritura cuneiforme: 1. Cuentas simples, 2. Bolas contenedoras de cuentas, 3. Bolas impresas con sellos, 4. Tablillas impresas, 5. Tablas pictografiadas, 6. Sistema cuneiforme.

a finales de c. 4000 a. C en los privilegiados valles entre el Tigris y el Éufrates donde aparecieron las famosas tabillas de Uruk, que presumen de ser el documento *escrito* más antiguo⁹⁰:

La invención de la escritura cuneiforme se produjo en el marco de la rápida expansión del ambiente urbano, la estratificación social y la especialización tecnológica y el surgimiento de una nobleza política poderosa, los proyectos de trabajo comunitario y la distribución de mercancías en gran escala, y las redes de intercambio interurbanas e internacionales (Green, “La escritura cuneiforme temprana” 47 en Senner 47-60).

Para todas las actividades en las que se desenvuelve la escritura se necesita un intermediario: el adivino, el oráculo o el chamán que interpreta los signos en el caso de la adivinación; el dios o el héroe que intercede para proveer a los hombres de escritura, el escriba que registra las primeras listas en el seno de una administración urbana en ciernes, el sacerdote del templo que se comunica con el más allá, y el notario que testifica o el juez que con criterio interpreta la ley escrita. Por lo tanto, la naturaleza de la escritura implica una organización humana jerárquica para llevar a cabo su aprendizaje, lectura, interpretación o práctica que irá dando lugar a una sociedad cada vez más administrada en la que el documento escrito adquirirá cada vez más importancia y poder, asunto que atraerá con frecuencia a los artistas de la segunda mitad del siglo XX.

⁹⁰El desciframiento del cuneiforme se llevó a cabo en el siglo XIX a través de las inscripciones en el acantilado de Behistún, en la provincia de Kermanshah, al oeste del actual Irán y se encuentran en la pared de un acantilado de difícil acceso. En 1835, Henry Rawlinson, oficial de la armada británica, lo descubrió y se propuso su desciframiento. Datan del reinado del rey Darío I de Persia (522 a. C.-486 a. C. y consisten en tres textos idénticos en los tres lenguajes oficiales del imperio: el persa antiguo, babilonio, y elamita. Mediante la comparación de signos se pudo llevar a cabo el desciframiento. Acompañando la escritura hay relieves de Darío I el grande (522-486), rey de Persia, hay sirvientes y otros personajes representando los pueblos conquistados por él, sus victorias. Parece que para Darío I, la legibilidad de este mensaje no era importante pues la inscripción no se puede leer desde el suelo por la gran distancia. La zona fue declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO y tiene un área de protección de varios kilómetros alrededor. El Instituto del Próximo Oriente de la Universidad de Murcia ha llevado a cabo en su página Web la traducción de todas las inscripciones de Darío al español: http://www.um.es/ipoa/cuneiforme/elamita/archivosreales/dario1/dario_i.html

1.c.¿Escritura parietal? O los *balbuceos* del trazo

Gestación e interpretación de los primeros *grafismos*

Antes de escribir, el hombre trazó líneas que, por lo menos al principio, no tenían ningún sentido. Como un niño pequeño que hace garabatos por el placer del gesto y del trazo producido, los primeros hombres arañaron el suelo o las paredes de sus cavernas con rayas caprichosas. Luego, asignaron un sentido a los signos geométricos o figurativos más o menos sencillos que trazaban ... con el tiempo, en todas partes los pictogramas se convirtieron en ideogramas ... Un texto que no podemos descifrar se nos presenta como una serie de dibujos sencillos (Fauchereu, *Actas del Congreso Imagen y palabra* 9-10).

El término parietal no se suele asociar a la escritura sino a la plástica, es decir, a la imagen. Sin embargo, tomando como punto de partida la definición amplia del concepto de escritura que venimos defendiendo en este estudio, debemos incluir necesariamente una reflexión acerca de los ejemplos de los primeros trazos considerados como las más tempranas expresiones del *graphein*. Muchos autores, como Cohen o Poignot, han manifestado que las expresiones plásticas del paleolítico superior no pueden ser tratadas como escrituras. Según sus teorías, ninguna escritura en estado pictórico constituye propiamente un sistema porque no depende de una lengua determinada (no es glotográfico) ni se corresponde a un discurso articulado.

Hay un mundo, el de las representaciones prehistóricas que no es evidentemente el de las escrituras como nosotros las entendemos pero que, sin embargo, son igualmente signos que vienen a significar algo. Tenemos todos los signos de los dólmenes, y muchos otros, que a menudo hemos tratado de interpretar, ya sea como símbolos o como simples rudimentos de escritura.⁹¹

David Diringer se suma a los anteriores tachándolas de asistemáticas y aisladas aunque, en general, el principal obstáculo para los seguidores de esta teoría, como veremos más adelante, radica en la falta de linealidad y secuencialidad. Estos autores, por lo tanto, consideran la producción de imágenes anterior a la escritura.

⁹¹«Il y a là du monde, celui des représentations préhistoriques qui ne sont évidemment pas des écritures comme nous l'entendons, mais qui sont tout de même des signes signifiant quelque chose. Il y a tous des signes des dolmens, et bien d'autres, qu'on a souvent essayé d'interpréter soit comme des symboles simples soit comme des rudiments d'écriture» (Cohen, Poignot 418).

Sin embargo, otros como Senner⁹², creen que los propósitos representativos de las combinaciones pictóricas halladas en las cuevas son de carácter escritural; consideran estas expresiones incluso más próximas a la transmisión de pensamiento complejo y narrativo que los propios sistemas de notación o contabilidad, a pesar de que estos últimos hayan generado menos disputa en cuanto a su pertenencia o no a la historia de la escritura. Dentro de esta segunda opinión, el calígrafo contemporáneo Claude Mediavilla, en su defensa del origen de la caligrafía en el dibujo, y basándose en el parentesco entre trazar, dibujar y escribir, considera los restos de Altamira o Lascaux como la primera evidencia de escritura. Así mismo, Goody y Watt sostienen que las pinturas rupestres son formas gráficas de expresión precursoras de la escritura o, de algún modo, escrituras propias de sociedades simples⁹³. Para esta investigación aceptaremos que estas representaciones son escritura parietal, es decir, el grafismo que antecede a los sistemas de escritura de tipo más lineal, ya que son una forma de inscribir el pensamiento abstracto. Los defensores de esta segunda línea, por lo tanto, sitúan la escritura cronológicamente anterior al arte. Es más, uno de los grandes defensores de esta segunda teoría como es Leroi-Gourhan cuyos textos principales sobre la materia pasaremos a analizar, considera la escritura anterior incluso al lenguaje oral pues, siguiendo a Barthes⁹⁴ quien también suscribe esta argumentación, la gestualidad, es ya escritura.

La escritura está siempre al lado del gesto, “nunca” del lado de la cara: es táctil, no oral; entonces se comprende mejor como se pudo –más allá de la palabra– haber trazado los primeros dibujos, del arte mural a las incisiones rupestres, muy a menudo abstractas y rítmicas aún antes de ser figurativas» (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 71).

⁹²Wayne Senner es otro defensor del arte del Paleolítico superior como un sistema de escritura en tanto y cuanto la acción motriz necesaria para la incisión o el dibujo de anotaciones y pinturas rupestres está más cerca de los comienzos de la escritura propiamente dicha, que otros sistemas de comunicación mnemotécnica contemporáneos y posteriores como los “quipus” «... el simbolismo de los colores de “wampun” ... o las conchas de moluscos que emplean los yorubas africanos para comunicar frases simples» (14).

⁹³Goody sostiene que la base de la escritura se da en el grafismo en lo que él denomina “significant designs” que clasifica en dos: los “natural index”, expresiones gráficas que representan exactamente lo que se ve y los “signa” en los que se introduce un mínimo componente de representacionalidad aunque sea a nivel muy básico.

⁹⁴Barthes insiste en toda su obra en la asociación de escritura con gesto corporal independiente de la palabra que, derivada de la oralidad, depende del sentido del oído: «el acto muscular de escribir, de trazar letras ... Ese gesto por el cual la mano toma un instrumento (punzón, lápiz, pluma), lo apoya sobre una superficie y de manera pesada o acariciante traza formas regulares, recurrentes, ritmadas» (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 11).

En primer lugar, hay que tener en cuenta que el proceso de observación de la realidad con el objeto de traspasarla a una superficie bidimensional requiere una gran capacidad de abstracción. El grafismo puede partir de la figuración o de la abstracción y, muy probablemente, surge de la conjunción de ambos. Ilustrando la realidad como punto de partida y según argumenta Sigfried Giedion, parece que los primeros grafismos no supusieron un proceso de creación completo sino que este proceso pasó por la previa identificación pasiva de trazos y formas de la naturaleza que sugerirían otra cosa: la forma de la montaña sugiere, por ejemplo, el perfil de una vaca o un rastro de animal se parece a la forma de su pezuña⁹⁵. A partir de aquí, los hombres se ocuparían primero de completar⁹⁶ las formas naturales de apariencia inconclusa que se prestaban a ser terminadas; por ejemplo, la huella dejada por un animal de la que se había borrado una parte y que el hombre, puesto que conocía la forma de esa figura, es decir, sabía cómo era en realidad, podía completar con su dedo, un palo o el canto de una piedra. Se trataba de una práctica muy corriente a modo de primer impulso espontáneo que, no obstante, entraña la idea de perfeccionamiento de la naturaleza. A partir de estas observaciones y tentativas de completitud, el hombre terminaría por reproducir él mismo esas siluetas por entero y desde el principio y, pasado el tiempo, por simplificar los objetos y animales representados a través de la esquematización. Esta idea de completar la naturaleza tiene su correspondiente inverso en el hecho de que en muchas cuevas se hayan encontrado siluetas de animales aparentemente sin terminar, pero que la propia grieta de la roca se encarga de cerrar. O al revés: quizá los hombres han tomado la grieta como base del diseño, y a partir de aquí han terminado la figura. La luz con la sombra y la línea imaginaria que las divide sería en muchos casos las que finalizarían la imagen⁹⁷.

⁹⁵Sobre la teoría de que se diera un proceso de lectura, es decir, de interpretación pasiva de signos, previo a una escritura activa, ver el siguiente punto: La mutación de imágenes en escritura: La *pensée de l'écran*.

⁹⁶Hay que tener en cuenta la capacidad del cerebro para completar información cuando se conoce previamente. Los últimos estudios demuestran que cuando leemos, en realidad el ojo sólo fija partes de las letras por lo que un alto porcentaje del proceso de lectura se basa más en la deducción que en el reconocimiento. El invento de los puzzles o de los dibujos infantiles para completar se basan en este principio. Esta teoría también explica el origen de la escritura en el seno de las prácticas adivinatorias que parten de la interpretación de señales naturales (Unger).

⁹⁷De alguna forma estas técnicas fueron recuperadas en las Vanguardias a través de métodos como el "cadáver exquisito" o el "paranoico-crítico" daliniano. La idea general común a estas prácticas es tomar una señal previa encontrada (en la naturaleza) y partiendo de una forma o una grieta sugerente de una figura conocida, desarrollar una composición. Se trata de encontrar indicios involuntarios de lo figurativo en la naturaleza.

De acuerdo con algunos autores, los primeros signos conocidos que se han encontrado presentan formas como X, I, V, Y⁹⁸, es decir, “señales significantes” en términos de Goody y probablemente se trate de marcas de carácter numéricos. La teoría derivada de la observación de estos primeros signos abstractos conlleva que, contrariamente a lo que se suele creer, el grafismo –líneas, trazos, grabado (la escritura)– no comenzaría con la imitación de lo real sino en el seno de la abstracción.

En estos mitos de origen ... están presentes dos tendencias: una que hace derivar la escritura de la figura (con el gesto y el ideograma); la otra atribuye al signo abstracto (el signo a veces desprovisto de contenido) una especie de origen absoluto, del cual la figuración no sería más que un derivado muy tardío ... Como quiera que sea, parecen evidentes los vínculos originarios de la escritura y el arte («figurativo o abstracto» (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 30).

En este mismo sentido, otra aparición frecuente son las expresiones rítmicas; las primeras datan del c. 30.000 y se encuentran en fragmentos de hueso marcados con espacios regulares. De hecho, la naturaleza por sí misma ya ofrece estos ritmos regulares en las estrellas, los latidos del corazón, los sonidos que emiten algunos animales, las estaciones, el paso del día a la noche, por lo que, con cierta seguridad, su paso a escritura tenga la intención primera de controlar lo inasible del tiempo⁹⁹: «El acto humano “por excelencia” quizá no es tanto la creación de herramientas como la domesticación del tiempo y del espacio o, dicho de otro modo, la creación de un tiempo y un espacio humanos»¹⁰⁰. Efectivamente, el deseo y la necesidad de dominar y separar tiempo y espacio para hacerlos manejables, y de esta forma obtener cierta sensación de control sobre la naturaleza y poder así prever cambios, es una convención de la humanidad y con ella podemos dar explicación a las líneas paralelas de las cuevas, las sucesiones

⁹⁸ Hay que advertir que no hay más relación entre estos grafismos y las letras que se han empleado para representarlos que la mera similitud.

⁹⁹ Goody apunta que el que controla la escritura controla el tiempo ya que siempre fueron los sacerdotes o la corte, en definitiva, la minoría letrada la que hacía los calendarios. Incluso hoy en día, en una sociedad como la nuestra burocratizada, es decir, controlada por la administración: «... el gobierno tiene la posibilidad de atrasar o adelantar el reloj, de introducir nuevas vacaciones y eliminar las antiguas e, incluso, de determinar el cálculo de los años por el comienzo de un reinado o régimen» (Goody, *La lógica de la escritura* 125).

¹⁰⁰ «Le fait humain par excellence est peut-être moins la création de l’outil que la domestication du temps et de l’espace, c’est-à-dire la création d’un temps et d’un espace humains» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes* 139).

de puntos y en general las expresiones rítmicas¹⁰¹. Este paso, por lo tanto, consiste en la imitación del ritmo de un pájaro picando o de un martillo pero, en definitiva, la distribución de un sonido en el tiempo y en el espacio de forma visual¹⁰². Sin embargo, y a pesar de todas las tentativas y especulaciones, Leroi-Gourhan¹⁰³ es de los pocos que se atreve a hablar de forma clara de escritura para referirse a estas manifestaciones¹⁰⁴: «la hipótesis que yo considero más probable es la de que estos trazos corresponden al ritmo de las palabras»¹⁰⁵.

Otros elementos de carácter abstracto aparecidos en las cuevas han sido identificados en ocasiones¹⁰⁶ como símbolos de fertilidad: vaginas, medias lunas o heridas aunque, en la actualidad y a falta de pistas fiables, los académicos prefieren dejar todas las interpretaciones abiertas. En otros casos, se han encontrado las conocidas representaciones de animales de Altamira o Lascaux entre muchas otras. Ya hemos

¹⁰¹Entre las muchas y variadas interpretaciones para las sucesiones de puntos, (sistema numérico, notación, ritmos) también se ha considerado la de la señalización del camino de entrada a la cueva. También se han encontrado expresiones rítmicas en las que hay sucesiones de puntos, cuadrados, y líneas aún sujetas a la especulación. Marshack y Frolov las han estudiado y han visto en las series cierta lógica interna, como el predominio de ciertos números que se repiten, lo que nos hace inclinarnos a pensar que se trata quizá de calendarios o sistemas de contabilizar el tiempo.

¹⁰²De esto podemos deducir que tal vez exista alguna relación entre la música y el nacimiento de la escritura.

¹⁰³André Leroi-Gourhan (1911-1986): antropólogo, filólogo y paleontólogo. Debe su fama a sus extravagancias personales como profesor y como director de excavaciones y a sus teorías acerca de la interpretación del arte paleolítico. Su metodología estaba muy influenciada por el estructuralismo francés lo que no quita que se dejara seducir por ideas bastante imaginativas también. Sobre estos temas trata ampliamente en los escritos que realizó entre 1969 y 1980 y que vieron publicación en: *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. (1969-1980). Aquí también aborda el asunto del espacio y el tiempo en el arte del paleolítico, uno de los temas que más le preocupaban. Su famoso *El gesto y la palabra*, a pesar de los errores propios de haber sido escrito en 1971 cuando aún no se habían descubierto muchos de los datos que tenemos en la actualidad sobre la evolución humana, es un libro clave para entender su perspectiva de las cuevas del Paleolítico como estructura de comunicación. Empleaba con frecuencia los términos “representación” y “grafismo”, que quizá tomó de su maestro el Abate Breuil, y raramente hablaba de “arte” paleolítico. A pesar de lo atrevido de algunas de sus especulaciones, hoy en día sus escritos son tomados como clásicos en el terreno de la interpretación del arte parietal.

¹⁰⁴Seguro de estar hablando de un modo de escritura, en *Arte y grafismo en la Europa prehistórica* llega incluso a afirmar que como en toda escritura, en la escritura parietal también se da una cursiva o letra más rápida. Así considera que los animales que en lugar de estar representados de forma naturalista y detallada, se representan como una silueta esquematizada sin terminar, son las cursivas porque se definen como una expresión abreviada de su original más realista.

¹⁰⁵«Parmi toutes les hypothèses qu'on puisse formuler à leur égard, ... que celle qui me semble la plus vraisemblable est que ces séries de traits répondaient au rythme de paroles» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes* 144).

¹⁰⁶Leroi-Gourhan interpretó muchos de los signos abstractos y figurativos de las cuevas paleolíticas en clave psicoanalítica durante sus teorías tempranas, aunque él mismo se retractó de algunas de estas teorías en posteriores escritos.

ofrecido al respecto la teoría de Sigfried Giedion que da explicación a los primeros impulsos creativos en el hombre y para lo que, como hemos indicado, se requería capacidad de abstracción —en el sentido expresado anteriormente de entender la parte por el todo y el todo por la parte— además de pensamiento simbólico. Pues bien, de acuerdo con Leroi-Gourhan, estas condiciones se dieron en el pensamiento humano entre c. 70.000 y el 30.000, con el advenimiento del Homo Sapiens.

Abstraer, en el sentido etimológico más estricto, es “aislar mentalmente; considerar una parte aislándola del total” esta definición encaja perfectamente con las formas más tempranas del arte prehistórico que, primero selecciona algunas características expresivas (falo, vulva, cabeza de bisonte o de caballo) y después las monta para traducir un conjunto mitológico mediante símbolos, para crear un mitograma¹⁰⁷.

Vemos cómo para Leroi-Gourhan, la capacidad de abstracción deviene en la capacidad de creación de mitogramas.

A través de un creciente proceso de análisis, el pensamiento humano es capaz de abstraer símbolos de la realidad. Estos símbolos constituyen el mundo del lenguaje que va paralelo al mundo real y que nos proporciona medios para aceptar la realidad¹⁰⁸

¹⁰⁷«Abstraire, au sens le plus étymologique, c’est “isoler par la pensée; considérer une partie en l’isolant du tout”. Cela correspond exactement aux premières formes de l’art préhistorique qui sélectionne au départ les points expressifs (phallus, vulve, tête du bison ou du cheval) et les assemble pour traduire en symboles un tout mythologique, pour constituer un mythogramme» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes* 221).

¹⁰⁸«Au niveau de l’homme la pensée réfléchie est à même d’abstraire de la réalité, dans un processus d’analyse de plus en plus précis, des symboles qui constituent, parallèlement au monde réel, le monde du langage par lequel est assurée la prise sur la réalité» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et Langage* 270).

El animalario *mito-grafiado* del Paleolítico

Una vez aceptadas estas manifestaciones como escritura, resulta necesario analizar la naturaleza e interpretación de los que se han venido definiendo como mitogramas¹⁰⁹, es decir, la expresión gráfica de un pensamiento de tipo mitológico propio de sociedades de cazadores, navegantes y pescadores:

Las pistas arcaicas humanas, abstractas o no, constituyen una *mitografía*, tienen el valor de símbolos no de sustitutos de cosas. “El Gesto y la Palabra” ha confirmado y precisado el rol de la imagen dentro de la génesis de la comunicación escrita: si ha sido posible incorporar las lenguas sobre un soporte visual-gráfico es porque las figuras de ese soporte se encontraban investidas en primer lugar de un poder de semantización¹¹⁰

Estos mitogramas estarían constituidos de forma no lineal, por asociación, y quizá intercalados con pictogramas o ideogramas¹¹¹. Independientemente de la denominación que empleemos, sí podemos hablar de un modo peculiar de comunicación gráfica. Precisamente, uno de los factores que más han dificultado la consideración del arte parietal¹¹² como escritura, es la falta aparente de organización espacial y, por lo tanto, de secuencialidad de los elementos que componen el “sistema”¹¹³ y por esta razón Leroi-Gourhan le ha dedicado más tiempo de investigación para sus tesis.

¹⁰⁹De acuerdo con las ideas que Barthes desarrolla en “El mito, hoy” (Barthes, *Mitologías*), el mito es un habla y todo cuanto nos rodea puede ser considerado mito porque el mundo es infinitamente sugestivo y por lo tanto sujeto a una lectura interpretativa: «... entenderemos por “lenguaje”, “discurso”, “habla”, etc., toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual» (201).

¹¹⁰«Les tracés humains archaïques, abstraits ou non, constituaient une *mythographie*, ils avaient valeur de symboles non de substituts des choses. «Le Geste et la Parole» a confirmé et précisé le rôle de l’image dans la genèse de la communication écrite: si l’on a pu transposer les langues sur un support visuel-graphique c’est parce que les figures de ce support se trouvaient investies d’abord elles-mêmes d’un pouvoir de sémantisation» (Christin, *L’image écrite ou la déraison graphique* 12).

¹¹¹En la práctica no hay mucha diferencia entre un pictograma y un ideograma. En cualquier caso, para ver una visión de las diferencias en estos primeros estadios de escritura, vid nota 118 en este punto.

¹¹²Puestos a debatir, también habría mucho que discutir sobre la consideración de la pintura parietal como manifestación artística.

¹¹³No sólo Leroi-Gourhan ha defendido esta tesis desde la antropología, también I. J. Gelb en su *A Study of Writing*. Chicago, 1952 se quejaba de que los filólogos no hablaran sobre esta primera etapa de la escritura por el hecho de que no se corresponda exactamente con una estructura lingüística.

De acuerdo con sus descripciones, la distribución espacial de las figuras y signos se presenta en términos de asimetría, yuxtaposición, superposición, y ausencia de línea de suelo. Los animales suelen aparecer agrupados aparentemente de forma aleatoria y en lugares de difícil acceso a las cuevas en zonas profundas donde no parece que los grupos humanos vivieran. Esta aparente desorganización no desanima al polémico antropólogo, filólogo y paleontólogo a la hora de continuar hablando de escritura:

Nada demuestra que las obras paleolíticas hayan podido ser una escritura en sentido propio, pero unánimemente se acepta, tras tres cuartos de siglos de investigación, que los artistas paleolíticos han querido expresar alguna cosa y no simplemente garabatear sobre las paredes de las cuevas ... Esta reflexión entraña una revisión de los términos de la serie: “mitograma, pictograma, ideograma” que desemboca en signos de pre-escritura a la que, sin embargo, faltaría el único criterio decisivo que es el alineamiento de los símbolos asociados pero, encontrándose en el paleolítico los primeros eslabones de la cadena, es importante iluminar las primeras tentativas de transmisión de la palabra (Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo* 145).

Explicaremos a continuación qué llevó a Leroi-Gourhan a obtener estas conclusiones; en primer lugar, los estudios del académico se basan en la observación directa de las pictografías ya que durante años visitó personalmente, tomó notas y estudió todas las cuevas con restos pictóricos desde el oeste de Europa hasta los Urales. Según Leroi-Gourhan, en todas las cuevas se repite una distribución espacial muy concreta que consiste básicamente en la constante asociación caballo-bóvido rodeado de otros animales y con signos abstractos asociados. De acuerdo con sus dibujos y conclusiones, este parámetro se repite en la mayoría de las cuevas en un espacio muy vasto geográficamente y durante un periodo que se dilata alrededor de 20.000 años en el tiempo. Una prueba fundamental que refutaría la interpretación tradicional de pinturas como rituales mágicos para propiciar la caza, es el hecho de que los restos fósiles no coinciden con lo encontrado en las cuevas. Esto conduce a pensar que no se trataba necesariamente de los animales que comían y cazaban como tradicionalmente se ha asumido. Tampoco hay paralelismo entre los animales que abundan dependiendo de en qué zonas y sus representaciones en las cuevas pues la diversidad geográfica es enorme. Más bien se trata, según Leroi-Gourhan, de la elección de animales de forma premeditada –pues no se ha representado todo cuanto se encontraba en la naturaleza–

y de signos y asociaciones internas entre estos, por lo que podemos hablar de un “bestiario” del arte paleolítico. Este “esqueleto ideológico” que se representa en las cuevas responde por un lado, a una sociedad donde el pensamiento mitológico era aún imperante frente al lineal, y por otro, a la representación visual de la memoria cultural colectiva a la que nosotros no tenemos acceso por lo que no podemos interpretarla. En otras palabras, nos faltan los códigos interpretativos del sistema pero ello no implica que no sea tal¹¹⁴: «Detrás del montaje simbólico de las figuras ha debido de existir necesariamente un contexto oral con el que se asociaba el montaje simbólico, y cuyos valores se reproducían espacialmente»¹¹⁵

El simple hecho de que los animales, las especies, las posturas, y las escenas se repitan en cuevas de zonas geográficas tan lejanas, induce a pensar en la existencia de un imaginario colectivo, es decir, en la existencia de campos semánticos organizados. Si hablamos de la recreación de un santuario, tomemos en consideración que la cueva ya es por sí misma un símbolo femenino no sólo por su configuración de conjunto de hueco uterino penetrable, sino también por sus detalles: fisuras, nichos ovales, etc. Quizá la asociación de figuras, signos abstractos y la disposición en el espacio constituyen un mito. Para Leori-Gourhan, y lo suscribimos, se dan suficientes indicios para pensar en la cueva como templo o santuario con una organización concreta.

En sus palabras, lo que ocurrió hace más de 50.000 años no se puede resumir en la aparición de las primeras representaciones de hechos cotidianos que exteriorizaban la “memoria cultural” a través de un lenguaje figurativo (o grafismos), y que, además, sólo se podrían interpretar conociendo profundamente la cultura del cazador, de la fabricación de armas, o del artesano; lejos de esa teoría reduccionista, estas primeras representaciones figurativas constituyen para el autor mucho más:

... el arte figurativo es inseparable del lenguaje y nace de la pareja intelectual fonetización-gráfica ... Un parte, quizás la más importante, del arte figurativo pertenece a lo que, a falta de un término mejor, yo designaré aquí como “picto-ideografía”.

¹¹⁴Y que, en cualquier caso no necesitamos descifrar para poder llamar escrituras (Barthes, *passim*).

¹¹⁵«Derrière l'assemblage symbolique des figures a forcément excité un contexte oral avec lequel l'assemblage symbolique était coordonné et donc 't il reproduit spatialement les valeurs» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 273).

Cuatro mil años de escritura lineal nos han acostumbrado a separar el arte de la escritura por lo que es necesario un esfuerzo real de abstracción y todos los trabajos etnográficos de los últimos quince años, para reconstruir en nosotros una actitud figurativa que ha sido y que aún es común a todo el mundo excluido de la fonetización y especialmente de la escritura lineal¹¹⁶.

Respecto al concepto de memoria, parece que ésta, al igual que la individual es intrínseca en el hombre junto a la capacidad humana de comparación. Nuestros sentidos predominantes son la vista y el oído mientras que en los animales lo son el olfato y el tacto. La acción de reflexionar está conectada con el lenguaje. Desde que nace y a medida que va creciendo, el hombre va memorizando toda una secuencia de imágenes que van conformando un bagaje interior de asociaciones, determinando un comportamiento y unas ideas que le permiten sobrevivir en sociedad. Nuestra cultura y posibilidades de adaptación social dependen de una serie de rituales aprendidos a fuerza de imágenes: comer, lavarse, etc. La memoria colectiva pasa por dos fases básicas diferentes: la transmisión oral para la que se usan las imágenes del día a día, la literatura oral y la representación figurativa. Es en la segunda fase cuando surge la necesidad de la escritura con el deseo de plasmar toda la memoria social del individuo. Y esta forma de pensamiento –mitológica en principio– era transmitida de un modo más evidente mediante la expresión figurativa.

La metodología que Leroi-Gourhan emplea pasa por encontrar paradigmas visuales y escriturales similares en el pasado y en el presente, o lo que es lo mismo, explicar el pasado a través de la actualidad¹¹⁷. De este modo, se lanza al estudio de una paleontología del lenguaje y de la escritura, una suerte de paleontografía.

¹¹⁶« ... l'art figurative est inséparable du langage et qu'il est né dans la constitution d'un couple intellectuel phonation-graphie (...). Une part, peut-être la plus importante, de l'art figuré relève de ce que, faute de mieux, je désignerai ici comme "picto-idéographie". Quatre mille ans d'écriture linéaire nous ont fait séparer l'art et l'écriture et il faut un réel effort d'abstraction et tous les travaux ethnographiques de ces cinquante dernières années pour reconstruire en nous une attitude figurative qui a été et qui est encore commune à tous les peuples tenus à l'écart de la phonétisation et surtout du linéarisme graphique» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 269).

¹¹⁷« ... la prehistoria cumple con nuestro profundo deseo de confirmar nuestro lugar en el espacio y el tiempo»; « ... la préhistoire répond à un besoin profond de confirmation de l'intégration spatio-temporelle de l'homme» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 10).

El mitograma es en realidad lo más parecido a un ideograma¹¹⁸ y según Leroi-Gourhan, el lenguaje formado por ensamblajes simbólicos es el que usa hoy en día la publicidad y el que ha estado usando durante toda la historia y continúa usando la religión¹¹⁹, no tiene nada que ver con los sistemas de notación fonética oral: «La ideografía en esta forma precede a la pictografía, y todo el arte paleolítico es ideográfico»¹²⁰. Lo mismo ocurre con muchas otras formas de escritura contemporáneas que encontramos a diario¹²¹ y que, aunque apelan a nuestro comportamiento no verbal, entendemos perfectamente:

La forma más temprana de comunicación de pensamiento y mensajes es mediante dibujos, lo cual trasciende los límites lingüísticos. Estos dibujos han sido utilizados al menos desde el tiempo de las primeras pinturas rupestres prehistóricas ... Las señalizaciones modernas para carreteras, aseos, y “zonas de no fumadores” forman un

¹¹⁸Sobre el punto de inflexión que se da en el pensamiento entre el pictograma y el ideograma en los primeros momentos de la escritura: «Así se justifican, en mi opinión, las dos etapas que condujeron a los primeros sistemas de escritura. El pictograma se liberó de la figura-signo primitivo orientando su dinamismo hacia una respuesta verbal del espectador, mientras que el alcance de estas respuestas quedaba inicialmente indeterminado: así es signo escrito, pero sólo –y paradójicamente–, desde la perspectiva del discurso que, a pesar de que se queda fuera, constituye el móvil real y le asegura de forma indirecta la coherencia estructural. El ideograma es el resultado de un cambio radical del pensamiento: se ha renunciado por completo, en esta ocasión, a apoyarse en el verbo. La base de la creación de su sistema es la inscripción misma en el espacio, es decir, lo ilegible por la imagen –lo no decible, lo innombrable, la ausencia de iconografía»; «Ainsi se justifient, à mon sens, les deux étapes qui ont conduit aux premières systèmes d'écriture. Le pictogramme s'est dégagé de la figure-signe primitive en orientant son dynamisme vers une réponse verbale du spectateur, alors que le champ de ces réponses était d'abord indéterminé: aussi est-il signe écrit, mais seulement, –et paradoxalement–, dans la perspective du discours, lequel, bien que lui restant extérieur, en constitue le vrai mobile et lui assure de manière indirecte sa cohérence structurelle. L'idéogramme est le résultat d'une mutation radicale de la pensée: on a renoncé complètement, cette fois-ci, à prendre appui sur le verbe. Ce qui fonde la création de son système est l'espace inscrit lui-même, c'est-à-dire l'illisible pur l'image –le non-dicible, l'innommable, l'absent des iconographies» (Christin, *Écritures Paradoxaes* 10).

¹¹⁹El autor pone como ejemplo de ideograma la disposición de una lanza, una esponja y una sogla lo traduciríamos como la idea de la Pasión de Cristo. Este sistema, es comprensible si se conocen los códigos: «De esta forma, la razón por la que el arte está tan conectado a la religión es porque la expresión gráfica restituye en el lenguaje su dimensión de lo inexpresable»; «Si donc l'art est intimement lié à la religion, c'est parce que l'expression graphique restitue au langage la dimension de l'inexprimable ...» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 275). Además, la pictografía, dice Brown, se puede desarrollar y aparecer en forma de iconografía, por ejemplo en iconografía religiosa para la que es requisito *sine quan* no para entender los códigos y las connotaciones de los signos. Uno de los problemas de la pictografía es precisamente que se requiere un conocimiento del código (más complicado que aprender un código alfabético), a lo que hay que añadir, la dificultad para matizar el mensaje por lo que el pictograma puede conllevar cierta ambigüedad.

¹²⁰«Sous cette forme, l'idéographie est antérieure à la pictographie et tout l'art paléolithique est idéographique» (Leroi Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 280).

¹²¹Efectivamente, otras formas de escritura no lineal y no alfabética, además de la publicidad, es la de los “emoticonos” de los mensajes de texto o de los “chats”: ☺, ☹, etc. Los signos de “mujeres” y “hombres” en baños públicos que también son logográficos, las señales de tráfico, o las señales internacionales en los aeropuertos.

lenguaje universal por sí mismo y los ordenadores personales usan interfaces gráficas, como iconos, cada vez más. Otros pictogramas asumen el nivel de asociación cognitiva por parte de la audiencia. Las imágenes en posters y anuncios a menudo pueden ser entendidas solamente si uno ya está enterado de algún modo de parte del mensaje ¹²².

La cara, la mano y la línea de la escritura

La base física de la escritura es claramente la misma que la del dibujo, el grabado y la pintura –las llamadas artes gráficas. Depende en última instancia de la habilidad humana el manipular las herramientas por medio de mano única con su pulgar opuesto, coordinado por su puesto por el ojo, el oído y el cerebro¹²³.

Otra de las razones que conducen a Leroi-Gourhan hacia sus conclusiones son las que desarrolla en torno a los cambios en las relaciones entre la cara y la mano¹²⁴ en el Homo Sapiens respecto a los animales. Los humanos vienen de los mamíferos que desarrollaron sus articulaciones superiores y dejaron de usar la cara en las tareas cotidianas diarias para pasar a usar las manos en su lugar. Esto supuso un cambio muy importante en el comportamiento:

¹²²«The earliest way of conveying thought and messages is through pictures, which transcend linguistic boundaries. Such pictures have been used since at least the time of the earliest prehistoric cave paintings ... Modern signs for roads, toilets, and “no smoking” areas form a universal language of their own and personal computers increasingly use graphical interfaces, such as icons. Other pictograms assume a level of cognitive association on the part of the audience. The images on posters and advertisements can often only be understood if you are already *in the know*» (Brown 13-14).

¹²³«The physical basis of writing is clearly the same as drawing, engraving and painting –the so-called graphic arts. It depends ultimately on man’s ability to manipulate tools by means of his unique hand with its opposable thumb, coordinated of course by eye, ear and brain» (Goody, *The interface between the written and the oral* 3).

¹²⁴«En todos los momentos históricos y en todas las naciones, incluso cuando sus actividades están estrechamente integradas en el sistema religioso, los artesanos fueron relegados al fondo de la escena. El sacerdote es “sagrado”, el caballero “heroico”, el cazador “valiente”; la sociedad reconoce el “prestigio” del orador e incluso concede “nobleza” a la tarea del campesino, pero lo que el artesano hace es meramente “hábil”»; «A travers toute l’histoire et dans tous les peuples, alors même que son action s’intègre étroitement dans le système religieux, il figure en retrait. Par rapport à la “sainteté” du pêtre, à l’ “héroïsme” du guerrier, au “courage” du chasseur, au “prestige” de l’orateur, à la “noblesse” des tâches rurales mêmes, son action est simplement “habile”» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 242). Quizá aquí Leroi-Gourhan está sugiriendo que la tarea de la escritura fue desdeñada por el hecho de realizarse con la mano puesto que reflexiona sobre el hecho de que todos los productores de imágenes de todos los tiempos han estado un poco apartados de la sociedad (fotógrafos, cineastas, artistas plásticos en general o el hombre de Altamira).

Esto crea una división entre los mamíferos que son exclusivamente caminantes y los que son, al menos temporalmente, recolectores. Estos dos grupos funcionales corresponden a una separación de gran alcance de las características anatómicas de comportamiento –una separación en dos mundos unidos por diferentes destinos, o dicho de otro modo, dos respuestas diferentes frente a una elección fundamental¹²⁵.

Desde ese instante, las dos partes del cuerpo tendrían funciones muy definidas aunque conectadas: la cabeza habla, la mano hace¹²⁶: «Antes de la escritura, la mano se usaba principalmente para hacer y la cara para el lenguaje, pero con la invención de la escritura se restauró el equilibrio entre los dos»¹²⁷. Cuando la mano cobró protagonismo en los quehaceres diarios de los hombres, comenzó la expresión gráfica en paralelo probablemente con la expresión oral.

[Refiriéndose a la pintura rupestre] «a falta de un término mejor, he llamado [lenguaje] “mitográfico” porque las asociaciones mentales que despierta son de un orden paralelo al de los mitos verbales, ambos se encuentran fuera de las coordenadas estrictas en espacio y tiempo¹²⁸.

El nacimiento del grafismo por tanto, supone una nueva relación entre los dos polos operadores: mano (hacer)- herramienta; cara (hablar)-lenguaje que son exclusivos del ser

¹²⁵«Il en résulte une division entre Mammifères marcheurs exclusifs et Mammifères au moins transitoirement préhenseurs. Ces deux groupes fonctionnels correspondent à une division très entendue des caractères d’anatomie et de comportement, comme à deux mondes différents dans leur destination ou comme le témoignage de deux réponses à une option fondamentale» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 76).

¹²⁶Leroi-Gourhan hace alusión a los experimentos neurológicos contemporáneos que demostraron la asociación entre el cerebro, las funciones motoras y el lenguaje, y explica cómo una lesión en la función motora podía producir agrafia o inhabilidad para escribir y como una lesión en la función del lenguaje podía producir alexia o, pérdida de la capacidad para leer. Sus conclusiones a esto son: «Consecuentemente existe un vínculo entre la mano y los órganos faciales, y los dos polos del campo anterior atestiguan su participación ecuaníme en la construcción de la comunicación de símbolos. ¿Pueden estos factores, propios del humano moderno, ser proyectados hacia atrás en un tiempo cuando la escritura no existía?»; «Il existe par conséquent un lien entre main et organes faciaux et les deux pôles du champ antérieur témoignent d’un égal engagement dans la construction des symboles de communication. Cette situation de l’homme actuel peut-elle être projetée dans le passé au delà de l’écriture?» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 162).

¹²⁷«Avant l’écriture la main intervient surtout dans la fabrication, la face surtout dans le langage; après l’écriture, l’équilibre se rétablit» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 162).

¹²⁸«un langage que j’ai nommé, faute de mieux, “mythographique” parce que la nature des associations mentales qu’il suscite est d’un ordre parallèle à celui de mythe verbal, étranger à une spécification rigoureuse des coordonnées spatio-temporelles» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 290).

humano para pasar a una nueva relación: cara-lectura y mano-signo gráfico¹²⁹. Por lo tanto, los antropólogos, en contra de la mayoría de los académicos de otros ámbitos, entienden que la escritura no tiene nada que ver con la palabra puesto que la primera pertenece a la mano e implica al cuerpo mientras que la segunda, se relaciona con el sentido del oído y el aparato facial: «Al ergirse, el hombre deja libres sus manos y su cara: su cara se enfrenta al otro, así nace, el lenguaje, el gesto, la comunicación. La escritura está siempre del lado del gesto, “nunca” del lado de la cara: es táctil, no oral» (*Variaciones sobre la escritura*, Barthes 71)¹³⁰.

La confusión entre ambos, viene precisamente del paso del mitograma al sistema lineal que fue lento y progresivo y coincidió con el dominio de las urbes y la metalurgia. Los dos sistemas: oral y escrito evolucionaron uno junto al otro complementándose, hasta que se desarrolla el sistema lineal que supondría una subordinación gradual de la escritura al lenguaje hablado. Estos sistemas de escritura iniciaron entonces la búsqueda de la racionalización del pensamiento o lo que es lo mismo, el camino del *mythos* al *logos*.

Los primeros pictogramas basados en la representación de objetos reales tenderían a ir colocándose en línea recta: «para reproducir el hilo lineal del lenguaje»¹³¹. De modo que los elementos de la escritura se fueron alineando poco a poco adaptándose así al fluir en el tiempo de nuestro lenguaje oral ya que las sucesiones rítmicas, control del espacio y el tiempo, conciencia del discurrir, son claves para la creación del concepto de escritura: «La apreciación del tiempo lineal era un requisito imprescindible para el lenguaje lineal» (Shlain 42) lo que apunta al valor intrínseco de linealidad en la escritura fonética: relación línea-letra. Así se llegó a las fases de fonetización y terminó por la invención del alfabeto, que permite anotar de modo preciso un mensaje pero que no es capaz de transmitir todo nuestro pensamiento pues gran parte del mismo, al igual que ocurriera en el Paleolítico, difiere del lenguaje lineal y no se puede expresar sino con otras formas de escritura.

¹²⁹«... entre los dos está el halo que confiere un carácter especial al pensamiento humano antes de la invención de la escritura propiamente: el gesto interpreta la palabra y la palabra comenta la expresión gráfica»; «... entre les deux règne ce halo qui confère un caractère propre à la pensée antérieure à l'écriture proprement dite: le geste interprète la parole, celle-ci commente le graphisme» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 291).

¹³⁰Y continua: «entonces se comprende mejor cómo pudo –más allá de la palabra– haber trazado los primeros dibujos, del arte mural a las incisiones rupestres, muy a menudo abstractas y rítmicas aún antes de ser figurativas: ... aún habiendo aparecido en tiempos recientes ... la escritura conserva algo de original, justamente como nuestro arte abstracto, tan próximo al arte prehistórico» (71).

¹³¹«pour répondre au fil du langage» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* 278).

De las teorías de Leroi-Gourhan, tanto la idea de la escritura derivada del grafismo abstracto, como la interpretación de las pinturas figurativas o los mitogramas, se deduce que cualquiera que sea el origen que demos a la escritura, no se puede desligar fácilmente del mundo del arte y la imagen sino que, por el contrario, se mire como se mire, están emparentados¹³².

1.d. Pensar en dos dimensiones

La Pensée de l'écran

Como hemos visto, desde el paleolítico los hombres han empleado el grafismo para comunicarse lo que demuestra su habilidad tanto para manipular signos abstractos, como para representar lo que conocen de la realidad bien de forma naturalista o esquemáticamente. La escritura, pues, nació con la imagen y fundida con ella pero en algún momento tuvo que darse un punto de inflexión para hacer posible la transición de la realidad a la imagen y desde aquí a la imagen escritural. De acuerdo con Anne-Marie Christin, la respuesta reside en la habilidad para pensar en dos dimensiones, es decir en el momento en que el hombre diferencia entre la figura principal y su fondo, y que debió de ocurrir antes incluso de la producción de grafismos en las cuevas: «El pensamiento pantalla precedió al de la mitografía»¹³³.

La imagen en principio serviría como método de reproducción de la realidad y formaba parte del proceso de descubrimiento del potencial humano, a la vez que de oportunidad de encuentro y reconocimiento con lo que había a su alrededor desde su posición en el mundo. Pero en algún momento de la evolución psicológica humana esto pasó a organizarse como un sistema de transmisión de comunicación a medida que también evolucionaba el pensamiento hacia una estructuración secuencial y consecuencial. Esto ocurre, en primer lugar, porque el hombre considera ciertas superficies como continuas,

¹³²« (...) el niño es capaz de dibujar dos años antes de empezar a escribir: el del artista y el del que escribe es el mismo gesto», (Barthes, "Variaciones sobre la escritura" 61).

¹³³«La pensée d'écran a précédé celle de la mythographie» (Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Introducción sin paginar).

facultad que la autora denomina *pensée de l'écran*¹³⁴, propio del Homo Sapiens. En consecuencia, las paredes de la cueva y el suelo –las superficies pictóricas, la *página*– se percibirían como una superficie lisa sobre la que exponer los motivos mediante la sucesión: cosa-intervalo-cosa-intervalo¹³⁵. Esta cadena de motivos diferenciados de su fondo dota a la cueva de valor semántico a través del código narrativo que se desarrolla en el espacio porque cuando miramos una imagen, una escritura, se hace en dos partes: por un lado los elementos que la componen y por otro lado, la superficie sobre la que los elementos, cosa, mensaje o discurso se desarrolla. «Es este pensamiento del “fondo”, esta idea de vacío no neutral, pero capaz de generar a su vez una *forma* inédita, propia del hombre, y que se inscribe como tal en el mundo, lo que inventó la escritura»¹³⁶.

En segundo lugar, Anne-Marie Christin habla del gran papel que la mántica jugó en esta mutación. En los caparazones de tortuga de China, en los hígados de cordero de Mesopotamia, o en el cielo, las líneas, figuras, puntos, craqueados o sistemas de signos, que la divinidad ponía al servicio del hombre para su interpretación, se dieron los primeros trazos sobre una superficie lisa (*pensée de l'écran*) que el hombre se animó a *leer* «El enigma sagrado de las imágenes se había convertido en *texto legible*»¹³⁷. Antes quizá de trazar (escribir, dibujar, rayar), el hombre se encontró con la lectura pasiva que, más tarde, jugando a emular a dios, él mismo crearía. Esta forma de percepción es absolutamente humana y la génesis de las escrituras ideográficas se halla en su esencia porque la adivinación precede a la escritura y «La adivinación es una forma de pensamiento-pantalla»¹³⁸.

¹³⁴Anne-Marie Christin también desarrolla su teoría del “pensamiento-pantalla” en “L’image et la lettre”, 9-23, en *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet*.

¹³⁵Durante siglos, en la cultura occidental se valoró el motivo como lo positivo y digno de lectura frente al mero soporte del fondo, lo negativo. A partir de finales del siglo XIX y encabezados por Stéphane Mallarmé en *Un Coup de Dés*, 1897, muchos artistas empezaron a reparar en el valor estético de lo blanco: esos intervalos que rodean y que se dan entre “la cosa”, paralelos a los silencios musicales, y claves para que se dé la comunicación.

¹³⁶«C’est cette pensée du “fond”, cette pensée du vide non point neutre mais capable d’engendrer à son tour une *forme* inédite, propre à l’homme, et qui s’inscrit comme telle dans le monde, qui a inventé l’écriture» (Christin, *L’image écrite ou la déraison graphique*, 20).

¹³⁷«L’énigme sacrée des images était devenue *texte lisible*» (Christin, *Histoire de l’écriture*. 12).

¹³⁸«La divination est une forme de pensée de l’écran» (Christin, *L’image écrite ou la déraison graphique* 6).

Lo que en definitiva Anne-Marie Christin viene a constatar es la importancia de la espacialización en el proceso de creación y desarrollo de la escritura. Y cómo la puesta por escrito de una *idea* inmaterial– etimológicamente “lo que se ha visto”–, consiste en su mutación en un grafismo en superficie espacial (*raison/déraison graphique*)¹³⁹ y que en este último, no sólo reside el motivo, sino también la clave para comprender el desarrollo escritural (o espacial) del discurso. En el lenguaje hablado cotidiano, el ritmo significa regularidad en intervalos de tiempo pero «... en la escritura, el ritmo no es una estructura temporal, sino una cuestión espacial. Los intervalos tienen longitud, pero también amplitud» (Noordzij 39-40). O en otras palabras, el hombre aprende antes que nada, a asimilar y traducir las variables espacio temporales para plasmar tiempo en espacio porque la escritura consiste sobre todo, en gestionar el espacio. Para ello, primero aprende a *leer* este espacio y luego a *escribirlo*¹⁴⁰. Es decir, empieza discerniendo entre el fondo y el mensaje que intuye en ciertas superficies y signos de la naturaleza (huellas de animales, estrellas, etc.) para más tarde, disponerse él mismo a crearlos¹⁴¹.

La irracionalidad de la escritura para Anne-Marie Christin reside precisamente en su hibridez espacio temporal que hace de ella un sistema de representación con un *modus*

¹³⁹Anne-Marie Christin destaca la importancia de los formatos de las tablas y listas al respecto: «La primera lista de signos escritos que constituyen las revelaciones de los ideogramas sumerios suscitó un orden verbal de un nuevo tipo, en el que la asociación visual de las palabras proponía patrones imposibles de concebir en una práctica discursiva al pensamiento»; «Les premières listes de signes écrits que constituent les révéles d'idéogrammes sumériens ont suscité un ordre verbal d'un nouveau type, où l'association visuelle des mots proposait à la pensée des schémas impossibles à concevoir dans une pratique discursive» (Christin, *Écritures Paradoxaes* 5). Por eso, insiste, la práctica verbal de hacer listas, aunque es verbal, implica, no sólo una reflexión de orden plástico, sino que va más allá y supone una penetración en el espacio, un indicio de exteriorización y ordenación del espacio, principio de toda escritura.

¹⁴⁰Son varios los autores que han esbozado esta teoría aunque con diferentes aproximaciones: James Février, *Histoire de l'écriture*. 1954; Carlo Ginzburg, “Signes, traces, pistes”, *Le Débat* nº 6, novembre 1980; Para este último, el origen de la escritura se hallaría en la lectura y en el seno del discurso mismo: «El cazador, escribe Ginzburg, fue el primero en “contar una historia”, porque sólo él era capaz de leer una serie coherente de los acontecimientos en los pasos mudos (de otro modo invisibles) dejados por la presa»; «Le chasseur, écrit Ginzburg, aurait été le premier à « raconter une histoire » parce que lui seul était en mesure de lire un série d'événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissés par les proies» (Ctd. en Christin, *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet* 28).

¹⁴¹Aplicado a la escritura alfabética, muchos autores que se ocupan de la escritura alfabética actual, han reclamado el valor del fondo como la clave de interpretación y de legibilidad de los sistemas de escritura. Noordzij, por ejemplo denuncia el interés que los historiadores de la escritura han mostrado por el motivo, por los contornos negros de las letras cuando, en realidad, es la cantidad de fondo –de blanco– lo que determina la diferencia entre una mayúscula y una minúscula, entre una escritura manual y una tipográfica, o entre unos estilos u otros: «Los estudios actuales de la escritura no se ocupan del “blanco de la palabra”, sino del “negro” de la “letra”. El punto de referencia universal que permite comparar letras escritas a mano y letras tipográficas no se encuentra en el negro de la letra» (Noordzij 14).

operandi único que le permite la co-dependencia con la palabra, pero que participa tanto o más del sistema de representación de la imagen y, por lo tanto, requiere ser analizada como tal en cuanto a su fondo, forma y distribución en el espacio.

Linealidad y narratividad

El especialista en escrituras y artes de Oriente próximo Schmandt-Besserat, también reflexiona acerca del proceso psicológico aplicado a la escritura concreta de las tablillas mesopotámicas. Para él, este “pensamiento pantalla” se traduce a la realidad en el preciso momento en que las bolas-sobres contenedoras de cuentas pasaron a ser representadas sobre una superficie bidimensional mediante signos. Es decir, que después de haber aprehendido una realidad abstrayéndola, simbolizándola y manipulándola mediante la creación de cuentas, se dio el paso clave que consistió en sustituir esa realidad tridimensional por un signo aún más abstracto. Junto a éste, otro avance fundamental fue el de cambiar la impresión mediante sellos por el de la incisión manual en la tabilla hacia c. 3100 a. C lo que permitió más libertad y espontaneidad facilitando de este modo la creación de signos nuevos.

En su estudio *When Writing met Art* se aleja de las visiones difundidas de la escritura lineal en tensión o lucha contra la pictografía de carácter más artístico, y articula la idea de que el arte y la escritura lineal se desarrollaron paralelamente enriqueciéndose y aprendiendo la una de la otra. Si se observa la decoración cerámica anterior a la invención de la escritura, mayoritariamente se componía de elementos florales o animales pero no había interacción entre ellos y tan sólo dominaba el sentido compositivo del espacio (por ejemplo la simetría). Este tipo de decoraciones se perciben como un conjunto global, del mismo modo en que se percibe un motivo decorativo. Habitualmente en los estudios de esta índole suelen equipararse pintura y escritura como partícipes ambas de una raíz común basada en el gesto gráfico basado en la idea de *graphein*. Sin embargo, si pensamos en las primeras tablillas cerámicas, el gesto de trazado se produce por una incisión por lo que la escritura se ejecutaría a partir de un relieve. De algún modo, podemos concluir que la pintura compartiría origen con la escritura pictográfica mientras que la incisión glífica lo haría con los principios de la fonética. Barthes lo explica así:

¿De dónde proceden las letras? Nada más fácil, tratándose de escritura ideográfica: proceden de la “naturaleza” (de un hombre, una mujer, la lluvia, una montaña); pero precisamente por ello en seguida se convierten en palabras, en semantemas, no en letras. La letra (la letra fenicia, la nuestra) es una forma privada de sentido: ésta es su primera definición. La segunda es que la letra no se pinta (no se deposita), sino que se rasca, se graba, se arranca con el punzón; el arte que le sirve de referencia (y de origen) no es la pintura, sino la glíptica» (*Lo obvio y lo obtuso* 223).

Denise Schmandt-Besserat defiende que las composiciones se van haciendo más complejas a medida que la escritura se va desarrollando. Cuando la contabilidad se pasó a las tablillas, todo se comenzó a percibir sobre una superficie plana de modo que, para ser explicada, se establecían relaciones entre unos signos y otros. De esta forma, se aprendió a leer surcos al mismo tiempo que a leer imágenes puesto que la relación de un objeto con otro en un marco de asociación, identificación, causalidad, igualdad o jerarquía es una habilidad cognitiva que va unida a la escritura. Para ello fue necesario fijar unas convenciones y normas mínimas de representación como son la línea de escritura, el tamaño y la dirección. En el arte, estas innovaciones se traducirán en la introducción de una línea de base que sitúa a los personajes representados en un mismo espacio y tiempo, y la interacción entre los mismos mediante relaciones de jerarquía. Así escritura e imagen fueron adquiriendo una sintaxis de forma paralela:

Puesto que las figuras en una imagen, al igual que los signos de un texto, se “leían” en sucesión de acuerdo a su disposición, las composiciones no alfabéticas ya no eran aprehendidas de forma global sino analíticamente. De esta forma, las imágenes se convirtieron en un lenguaje pictórico establecido con sus propias convenciones, reglas y vocabulario que podría contar historias complejas con varios personajes¹⁴².

La habilidad cognitiva para desarrollar y percibir información sobre una superficie lisa (pensamiento-pantalla) dio así un paso más. El dominio del tiempo y el espacio permitió reproducir simulacros de realidad a escala humana y en pro de la expresividad, se fueron conviniendo marcas para perfeccionar el sistema. Es decir, desde la representación de un humano o del concepto humano, por ejemplo, el primer grafismo se va modificando

¹⁴²«Because the figures in a picture, like the signs of a text, were “read” in succession according to their disposition, the illiterate compositions were no longer apprehended globally but analytically. Images thus became an established pictorial language with its own conventions, rules, and vocabulary that could tell complex stories involving multiple characters» (Schmandt-Besserat, *When Writing met Art* 2).

hasta desglosarse en múltiples signos determinantes: humano-rey; humano hombre; humano mujer; humano esclavo, etc¹⁴³. Esta habilidad permite crear y percibir la imagen y, además, analizarla para introducir la narratividad. En el proceso de aprendizaje de lectura de escritura o de imagen no hay diferencias porque en ambos casos se trata de motivos contra un fondo sujetos a interpretación.

Hay cuatro características principales que están intrínsecamente vinculadas a la escritura y que caracterizan las estructuras narrativas visuales de Oriente Próximo: linealidad; semántica de los tamaños de las colocaciones, la dirección y el orden; los logogramas o símbolos que encarnan un concepto, y determinativos o símbolos que modifican el significado¹⁴⁴.

Y continúa más adelante:

El resultado más significativo de su interfaz es que cada uno de los dos lenguajes visuales fue llevado a un mayor nivel de abstracción. Los paradigmas de la narrativa visual abstraían el tiempo, la acción, el movimiento, la profundidad, el volumen, el contenido, el sonido, la voz, la expresión facial y el lenguaje corporal. Escribir eliminó el sonido del habla, abstrayendo del discurso frases, cláusulas, palabras, sílabas, y elementos gramaticales, tales como prefijos y sufijos¹⁴⁵.

¹⁴³«El tamaño, la posición, el orden y la dirección de las figuras de pie sobre una línea de base común se convierte en un detalle semántico, como ocurrió con los signos sobre la tablilla. Deidades, mandatarios y gente común podían ser distinguidos y clasificados de acuerdo con su altura relativa, del mismo modo que las cuñas pequeñas y grandes denotaban medidas de grano pequeñas o grandes en la tabla. Las acciones de los héroes y las interacciones se indicaban mediante su orden de orientación y dirección, del mismo modo que los valores de los signos dependen de su ubicación por encima o debajo de una tableta y a la derecha o a la izquierda en una línea. Una figura de pie frente a un dios se entendía como más importante que otra que se encontrara detrás del dios»; «The size, position, order and direction of figures standing on a common ground line became semantic, as was the case for the signs on a tablet. Deities, rulers, and commoners could be distinguished and ranked according to their relatively height in the same way that small and large wedges denoted small and large measures of grain on a tablet. The heroes' actions and interactions were indicated by their orientation order, and direction just as the values of signs depended on their location above or below on a tablet and right or left on a line. A figure standing in front of a god was understood as more important than another pictured behind the god» (Schmandt-Besserat, *When writing met Art* 102).

¹⁴⁴«Four main features linked intrinsically to writing characterize the Near Eastern visual narrative structures: linearity; semanticity of sizes placements, direction, and order; logograms, or symbols embodying a concept; and determinatives, or symbols modifying meaning» (Schmandt-Besserat, *When Writing met Art* 102).

¹⁴⁵«The most significant outcome of their interface was that each of the two visual languages was brought to a higher level of abstraction. The narrative visual paradigms abstracted time, action, motion, depth, volume, content, sound, speech, facial expression, and body language. Writing eliminated the sound of speech, abstracting from discourse sentences, clauses, words, syllables, and grammatical elements such as prefixes and suffixes» (104).

Esta creciente introducción de la linealidad en la escritura tendrá como consecuencia directa el sistema fonético y la respectiva jerarquización secuencial del pensamiento, dado que el modo en el que se aprecian los sistemas de escritura ideográficos, es más similar al de percepción de una imagen: como un todo conjunto donde la causalidad, de haberla, es mucho más sutil. Así ocurre por ejemplo en la escritura china hoy, a pesar de la influencia fonética¹⁴⁶.

El arte adopta las estrategias de linealidad de la escritura para hacerse más comprensible pero, al igual que ocurriera con ésta, más complejo. El fenómeno de la introducción de la linealidad en la escritura corresponde (aunque no cronológicamente) con el de la perspectiva lineal en el arte; en ambos casos se trata de una convención para organizar el espacio que no responde tanto a cómo percibimos la realidad¹⁴⁷ –ya no traduce directamente nuestra percepción– sino que, al contrario, modifica el modo en el que percibimos el espacio y el tiempo. Los caminos que adoptan sin embargo son contrarios: a medida que la escritura se va alejando de la realidad para construir un sistema de signos que no se parece a nada que podamos encontrar en la naturaleza, el arte iniciaría un camino de imitación de la realidad cuyo objetivo sería llegar a confundirse con ésta. Sobre los caminos de la escritura y el arte volveremos más adelante.

¹⁴⁶«El chino hablado es un inmenso ejercicio de reconocimiento auditivo de patrones. En lugar de seguir una secuencia lineal de palabras, los chinos escuchan el *conjunto* para dar sentido a las partes» (Shlain 239).

¹⁴⁷Los antropólogos han comprobado que las comunidades ágrafas o, al menos, las que no conocen la escritura alfabética, no pueden interpretar imágenes en perspectiva o fotografías. Tampoco son capaces de seguir una película ya que carecen del concepto de causalidad para comprender el hilo conductor de una historia contada a partir de imágenes. En el caso de mostrarles fragmentos de retratos de objetos o personas tienden a creer que en la realidad, también les falta ese trozo. También guarda relación con la forma de percibir la jerarquía divina: «Todas las religiones alfabéticas occidentales creen que Dios posee un punto de vista perspectivo sobre su creación, a la que mira desde lo alto. En las tradiciones no alfabéticas la gente cree que su deidad pertenece al mundo y está en él» (Shlain 407).

II. TIEMPO ALFABÉTICO: DE LA CULTURA SEDENTARIA DEL LIBRO AL NOMADISMO DE LA ERA DIGITAL

2.a. Introducción

Se asume que el alfabeto se formó en la síntesis de los contactos entre el sistema de escritura egipcio y el cuneiforme silabizado entorno a la mitad del segundo milenio antes de Cristo. Se estabilizó en unos cuantos cientos de años y se difundió a lo largo de la región mediterránea, especialmente hacia el oeste y hacia el norte, en las regiones de las actuales Grecia e Italia, con toda certeza hacia el siglo VIII a. C. Entre los pueblos griego parlantes, el alfabeto se modificó, adquiriendo un sistema de notación vocálica más completa. Pero las formas visuales del alfabeto contemporáneo usado en estas páginas derivan de las transformaciones graduales de los canteros, escribas, y tipógrafos en los siguientes dos mil años¹.

Según muchos autores, y también así lo recogen Goody y Watt en su estudio “Las consecuencias de la cultura escrita” (Goody, *Cultura escrita en la sociedades tradicionales*), aunque las civilizaciones antiguas sumeria, egipcia, hitita y china eran letradas, es decir, conocían y manejaban sistemas de escritura, estos eran demasiado complejos e imperfectos lo que dificultaba su expansión tanto en lo que se refiere al número de usuarios como a la variedad de los posibles ámbitos de aplicación. De hecho, sólo una pequeña minoría tenía acceso al sistema razón por la que muchos autores las califican de culturas “protoletradas” u “oligoletradas”, llegando a hablar incluso de escrituras “teocráticas” frente a las “democráticas” del alfabeto: « ... veinticuatro signitos, desde hace casi tres milenios, han servido para notar, si no a la perfección, al menos de manera suficiente, el pensamiento más profundo y a la vez más sutil que haya conocido la humanidad, aquel del que surgió nuestra civilización occidental» (Dain, “La escritura griega...” 173 en Cohen, Fare Garnot 171-187).

¹The alphabet is assumed to have formed in the synthesis of contacts between Egyptian writing system and cuneiform syllabified around the middle of the second millennium BC; it became stabilized within a few hundred years and diffused throughout the Mediterranean region, especially westward and northward, into the regions of present day Greece and Italy, certainly by the 8th century BC. Among Greek speaking peoples, the alphabet became modified, acquiring a more complete system of vowel notation. But the visual forms of the contemporary alphabet used on these pages were derived from gradual transformations by stonemasons, scribes and typographers in the subsequent two thousand years (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 279).

En este punto se expone un breve recorrido histórico por el sistema alfabético desde su invención semítica hasta su perfeccionamiento por parte de los griegos, junto a la posterior adaptación latina que fue la que realmente permitió su desarrollo y expansión internacional. Pondremos especial énfasis en la reflexión sobre las consecuencias del uso sistemático del alfabeto latino a nivel internacional, especialmente a partir de la invención de la imprenta, entendiendo que estos dos hechos –la invención del alfabeto y su mecanización– reconfiguraron la mente humana y el mundo e hicieron de él lo que es hoy en día. Como hemos visto en el punto anterior:

El alfabeto ... ha contribuido al desarrollo de la codificación de la ley, el monoteísmo, la ciencia abstracta, la lógica deductiva, o el individualismo, siendo cada uno de ellos una contribución única del pensamiento occidental. A través de la imprenta se reforzaron y alentaron muchos de los eventos clave de la Europa moderna como el Renacimiento, la Revolución Industrial y el aumento de la democracia, la educación de las masas, el nacionalismo y el capitalismo².

Con anterioridad veíamos cómo la escritura lleva implícita una fuerte carga connotativa debido a los elementos que confluyeron en su génesis, y ahora veremos cómo esta carga se multiplica y enfatiza al transferirse a la escritura latina, más aún cuando se le suman, además, otros matices propios de los sistemas fonéticos y de los medios de reproducción masiva.

A continuación veremos cómo a esta nueva era alfabética le corresponde un modo de pensar los conceptos de tiempo y divinidad propios, y en ellos la letra adopta una simbología clave. Con este fin, analizaremos el papel de la escritura en las tres religiones del libro: judaísmo, cristianismo e Islam ya que configuraron la base espiritual del Mediterráneo que ha impregnado todas las manifestaciones artísticas hasta la actualidad y, por lo tanto, sus discursos continúan presentes en el arte y, en especial el que incorpora elementos escriturales.

²«The alphabet ... has contributed to the development of codified law, monotheism, abstract science, deductive logic, and individualism, each a unique contribution of Western thought. Through the printing press it has reinforced or encouraged many of the key historical events of modern Europe including the Renaissance, the Reformation, the Industrial Revolution, and the rise of democracy, mass education, nationalism, and capitalism» (Logan 18).

Por otro lado, Internet, como la gran memoria colectiva y externa de la humanidad –además del medio de conexión con el mundo por excelencia–, nos recuerda que una de las vocaciones primigenias de la escritura fue la de almacenar conocimiento. Ninguno de los que miraron con recelo al alfabeto –pensemos en Platón– y lo vieron como una amenaza para la memoria humana, podrían jamás haber imaginado que en el futuro contaríamos con un entramado global de datos en perpetua modificación, ramificado hasta el infinito y accesible para cualquiera y desde cualquier lugar del mundo.

2.b. Un sonido, un signo: del *abyad* fenicio al *alfa-beto* y el *a-b-c-dario*

El *abyad* fenicio

Previamente a la invención del alfabeto en el Mediterráneo, en cuatro puntos geográficos distintos se estaban dando sistemas de escritura de dos tipos: los pictográficos que coexistían junto a diversos modelos de silabarios en vías de evolución hacia la simplificación fonética que ya hemos venido adelantando. Estos puntos eran Mesopotamia, China, Valle del Indo y Mesoamérica. Cualquier sistema gráfico del mundo derivó, directa o indirectamente, del contacto con una de estas culturas. Sin embargo, la creación del alfabeto fue única: «el alfabeto sólo se inventó una vez. Toda la escritura alfabética deriva por último de un alfabeto antiguo cananita y su descendiente inmediato, el alfabeto fenicio lineal temprano» (Moore, “La invención y el desarrollo del alfabeto” 76 en Senner 76-88). Cohen y Peignot explican de modo conciso pero claro el paso de la escritura pictográfica a la alfabética:

La reducción del número de signos se obtiene por una descomposición progresiva del conjunto del discurso al pasar por los siguientes estados: signo-circunstancia, signo-cosa, signo-palabra. Signo sílaba. Signo-fonema ... La descomposición progresiva corresponde a las facultades y costumbres progresivas de razonamiento ... El primer paso esencial es el aislamiento de la palabra, unidad de sentido (ideografía) ... El segundo paso esencial es la división de la palabra en partes que puedan quedar aisladas por el oído independientemente del significado (fonografismo, generalmente silábico) ...

El tercer paso consiste en cortar la palabra en sus partes percibidas por el oído o las unidades de sonido más sencillas (alfabetismo) (433)³.

Empero de estas deducciones por parte de los expertos, la mayoría termina por admitir que el origen del sistema alfabético es tan oscuro como el resto. Aún así y pese a la confusión de datos, generalmente se atribuye la creación y primer uso del alfabeto⁴ a la cultura semita desarrollada entre el área de Egipto y Mesopotamia, y concretamente a los fenicios de la zona de Canaán en c. 2000 a. C. Por razones geográficas, las escrituras del Oriente próximo fueron las primeras en ponerse por escrito con un sistema alfabético como en el norte del Sinaí⁵ o en Palestina, ambos en contacto con sistemas previos de escritura.

Las inscripciones alfabéticas tempranas debieron de partir de acrofonías⁶, es decir, de tomar un logograma para representar el primer sonido de esa palabra. Este sistema surgió cuando descubrieron que era posible escribir utilizando un solo signo para representar una sola consonante lo que resultaba apropiado para las lenguas semíticas occidentales, cuyas sílabas comienzan siempre con consonante y que dio como resultado un sistema consonántico (abyades/abjades o consonantarios). Este primer alfabeto sirvió de base para el griego, que inspiró al etrusco, al latino y, más tardíamente, al cirílico; y, por otro lado, al del arameo que, a su vez, legó algunos elementos al indio, el persa, el árabe o el hebreo.

³La réduction du nombre des signes est obtenue par une décomposition progressive de l'ensemble du discours, en passant par les stades: signe-circonstance, signe-chose, signe-mot, signe-syllabe, signe-phonème ... La décomposition progressive correspond à des facultés et habitudes progressive de raisonnement ... La première démarche essentielle est l'isolement du mot, unité de sens (idéographie) ... La seconde démarche essentielle est le découpage du mot en parties pouvant être isolées par l'oreille indépendamment de la signification (phonographisme, syllabique généralement) ... La troisième démarche est le découpage du mot en ses parties perçues par l'oreille les plus simples ou unités-sons (alphabétisme).

⁴Para que un sistema se considere alfabético tiene que tener menos de 30 signos y seguir un orden concreto (Logan 41).

⁵Hay una escritura que se ha venido a llamar "paleosinaítico" descubierta en 1905 y de la que han aparecido unos treinta signos pero de la que no se puede afirmar con certeza si tiene carácter alfabético, si tiene caracteres propios o, como se ha venido asumiendo hasta ahora, forma parte del corpus de las llamadas inscripciones proto- cananitas (Logan 35). La inscripción más antigua e importante en escritura alfabética está en la antigua Biblos, hoy Djebel, Beirut, y se trata de una inscripción en la tumba de un personaje, el llamado sarcófago de Ahiiram, considerado rey de Biblos, que se ha venido fechando entre finales del 2000 y principios del 1000 a. C. Este sistema recogía elementos de otros anteriores como la escritura ugarítica, la pseudojeroglífica y protosinaítica y es el origen más directo del alfabeto latino.

⁶No se dispone de suficientes datos para asegurar cuál fue el proceso exacto de creación de estos signos o el criterio de asociación de cada uno a un sonido en particular. En la mayoría de los casos se barajan los mencionados acrósticos y en otros se percibe un origen ideográfico claro (la "S" de serpiente, la "T" de tabla, mesa, o la "O" de ojo). Respecto al orden de los signos, quizá responda en origen a cuestiones mágicas (Cohen, Peignot).

Los helenos adoptaron en principio el alfabeto semítico para transcribir las diferentes lenguas griegas, de aquí que Heródoto hablara de *phoinikia* (fenicios) para designar los signos de escritura y *phoenikastas* para designar al escriba⁷.

Lo que caracteriza a la escritura de base alfabética, y lo que la hace diferente del resto de los sistemas, es el hecho de que la unidad mínima de escritura corresponda a un sonido. Como resultado, el sistema cuenta con pocos signos, es fácil de aprender y entraña infinitas posibilidades de combinación a la hora de crear nuevos significados por lo que *a priori* favorecía el acceso a la lectura y escritura de una mayoría⁸. No obstante, la conceptualización en aras de la simplicidad y el fácil manejo, también harían de él un método muy abstracto y poco intuitivo.

El *alfa-beto* heleno

Aunque se admite por lo general que el alfabeto es de origen semita, dependiendo de las fuentes que se manejen⁹, la verdadera creación del sistema se le atribuye a los griegos dado que ellos fueron los que realmente lo desarrollaron añadiéndole vocales y creando otras letras necesarias para transcribir las lenguas griegas. Independientemente de la versión que tomemos, lo que está claro es que el paso del alfabeto por manos helenas perfeccionó el grado de imitación del discurso oral por parte de la escritura como no se había visto nunca¹⁰, razón por la que las repercusiones históricas de la creación del alfabeto griego son incalculables.

⁷Hay controversias en torno a las fechas que se barajan en las que los griegos adoptaron el alfabeto fenicio entre 1100 y 710 a.C (Logan 41).

⁸«El alfabeto puso fin a la hegemonía de la élite que conocía la escritura. En lugar de un complejo silabario de más de seiscientos caracteres cuneiformes, o de seis mil jeroglíficos, con reglas gramaticales que hubiesen amilanado al más aplicado aprendiz, el alfabeto constaba simplemente de veinte letras, más o menos» (Shlain 97-98).

⁹Por ejemplo, tanto Jack Goody como James Février se refieren al alfabeto griego como al “verdadero alfabeto” (Février, “Los semitas y el alfabeto...” 119 en Cohen, Fare Garnot 119-132). Robert Logan, por su parte, se refiere a la escritura cuneiforme cuando aplica la expresión “verdadera escritura” (Logan, “The beginning of True Writing” 30 en *The Alphabet Effect*).

¹⁰La trascendencia del invento es tan significativa que Mc Luhan llega a decir que el alfabeto griego no es un simple paso evolutivo del sistema sino que el griego se *opone* a todos los sistemas anteriores provocando una suerte de trastorno adaptativo en la humanidad.

El alfabeto griego incrementó el grado de racionalidad hasta un punto al que nunca se había llegado con el análisis visual de la escritura ... La importancia que la civilización occidental ha reconocido –precisamente en el momento en que se inventó el alfabeto– a la noción de representación, de “mimesis”, es el origen de una interpretación de la letra de otro tipo y que, por ser profundamente enunciada, no ha ejercido menos seducción sobre los espíritus.¹¹.

No solamente supuso una revolución a nivel práctico –debida a su facilidad de aprendizaje, lectura, y exactitud– sino también como herramienta de pensamiento. De hecho griegos e israelíes son ejemplo del grado de desarrollo e influencia posterior que pudieron llegar a adquirir dos culturas tan distintas, pero que incorporaron extensivamente el uso del sistema alfabético¹².

El alfabeto griego tal y como lo conocemos hoy se debió de fijar¹³ hacia el 500 a. C, coincidiendo con un momento de auge intelectual; la democracia y la escritura se fueron desarrollando paralelamente¹⁴ lo que deja claro la importancia de la segunda

¹¹«L’alphabet grec a porté à un degré de rationalité qui n’avait jamais été atteint ayant lui l’analyse visuelle de l’écriture ... L’importance que la civilisation occidentale a reconnue –à l’époque où elle inventait précisément l’alphabet– à la notion de représentation, de “mimesis”, est l’origine d’une interprétation de la lettre d’un autre type et qui, pour être foncièrement énoncée, n’en a pas moins exercé sur les esprits une séduction considérable» (Christin, *Histoire de l’écriture* 373). Sobre la contemporaneidad entre la adopción del sistema alfabético y la noción de mimesis, volveremos más adelante.

¹²A colación del tema de este trabajo, no deja de ser interesante observar cómo las dos primeras culturas que abrazaron el alfabeto: israelitas y griegos tuvieron sin embargo un actitud opuesta hacia las imágenes. Mientras que los israelíes las rechazaron totalmente, los griegos las elevaron hasta el punto que sus formas de representación y valoración de las mismas continúan siendo referencia en Occidente.

¹³«En el anterior sistema canaanita las letras, (los pictogramas) miraban en dirección contraria a la de la escritura [igual que los jeroglíficos]. Los griegos tomaron prestada la escritura antes de la fijación de la dirección de las letras y de la escritura, [el antiguo canaanita era multidireccional] por eso la más antigua escritura griega era multidireccional. Más tarde se uniformó la escritura horizontal, pero de izquierda a derecha. Por eso en general las letras griegas (y romanas) miran en la dirección opuesta a la de las letras fenicias y hebreas» (Moore “La invención y el desarrollo del alfabeto” 82 en Senner 76-88). Las aclaraciones entre corchetes son más.

¹⁴Lo mismo debió de ocurrir con los sistemas de notación numérica que se desarrollaron a la par. En ambos casos se trata de un signo que sustituye a un concepto. El sistema fenicio se basaba en la escritura de palos en vertical que se iban trazando cuando llegaba a un número. En el sistema griego, se usaban palos hasta el cuatro y después la primera letra de la palabra que designaba el número. Por ejemplo para cinco, ΠΕΝΤΕ, el símbolo era: . Otro sistema era el latino de letras que conservamos en la actualidad para escribir los siglos. Por otro lado, nuestro sistema decimal tiene un origen oscuro y complejo aunque sí se sabe que el concepto de cero, 0, fue introducido por los árabes. El origen de los signos matemáticos sí parece ser más claro: se trata una abreviatura de la palabra original en la mayor parte de los casos. Por otro lado, hoy en día las letras griegas mantienen su poder de valor numérico, tanto en la lengua griega moderna donde para indicar volúmenes por ejemplo se usa el sistema alfabético, como por los valores numéricos que los matemáticos les han dado: P, e, F, etc.

como herramienta política –de la *polis*– donde la organización social disparó la necesidad de documentos escritos y con ellos, la preocupación por la ortografía, la gramática, la organización del discurso, y la invención de los conceptos gramaticales: “palabra”, “frase”, etc. En principio se dieron tres grandes líneas: el griego arcaico, uno oriental y otro occidental pero en el año 403 hubo una unificación oficial por parte de Atenas en la que se adoptó el sistema jonio. Durante años se escribió seguido e indistintamente de derecha a izquierda o viceversa, en bustrofedón, columna o espiral pero con Alejandro Magno comienza a realizarse la separación entre palabras y la puntuación. A partir del siglo VI, los griegos, metidos en el gran esfuerzo de racionalización del pensamiento en general, empezaron a establecer normas con el fin de perfeccionar y, sobre todo, homogeneizar la apariencia de la escritura:

La tendencia a alinear la escritura horizontal y verticalmente, siguiendo el montaje “*stoicheion*”, debía también ceder a la larga y sin embargo, los griegos estuvieron admirando largo tiempo aquel bello alineamiento vertical y horizontal de las letras, que sacrificaba a la estética¹⁵ los finales de las palabras, el orden de las frases y hasta el orden de los versos (Dain, “La escritura griega...”, 176 en Cohen, Fare Garnot 171-187).

Y continúan:

El alfabeto ideal de los griegos, cuando fue unificado, correspondió a una concepción racional. Evolucionando a partir de temas primitivos de inspiración semítica, el alfabeto griego debería llegar poco a poco a una construcción arquitectónica hecha de elementos simples. En efecto, la letra griega ideal –insisto en la expresión– debe inscribirse en un círculo o en un cuadrado (“logia” o “célula”, dicen los técnicos): los elementos que la componen son, nos atreveríamos a decir, barras o circunferencias: A, B, D, X, O, F, P, I, Z, T, etc. (176).

¹⁵Dobias-Lalou lo expresa de forma muy similar: «Desde las inscripciones más antiguas cortas y vacilantes de los grandes documentos de la época clásica, se constata sobretudo un progreso en la impresión visual previa a la lectura: los trazos de las letras, sujetos a los requisitos de monumentalidad fueron sistematizados y regularizados»; «Des plus anciennes inscriptions courtes et hésitantes, aux grands documents de l'époque classique, on constate surtout un progrès dans l'impression visuelle préalable à la lecture: les traces des lettres, soumis aux exigences de monumentalité ont été systématisés et régularisés». (Dobias-Lalou, “Les alphabets grecs” 238 en Christin, *Histoire de l'écriture* 232-240).

En el siglo V se generaliza el uso de la escritura en Grecia y se procede a efectuar el tránsito de una escritura sin libros a una cultura libresca aunque, como veremos más adelante, a los griegos les costó sacudirse la tradición de lo oral¹⁶. La vida cotidiana en Grecia promovía el uso de la escritura y por lo tanto, la necesidad de la lectura. Por ejemplo, hacia el siglo VII, Grecia ya estaba plagada de carteles públicos que avisaban sobre las responsabilidades de sus ciudadanos. Otra prueba de que el aprendizaje de las letras era de suma importancia, fue la ley del siglo VI a. C. dictada por Carondas que decía que: «los hijos de todos los ciudadanos debían aprender a leer y a escribir y la ciudad pagaría el salario de los maestros» (Stroud, R. S, *El arte de escribir en la Grecia antigua* 99 en Senner 99-113). Como vemos, no deja de ser sorprendente el gran interés¹⁷ que mostraron los griegos en general para escribir con su nuevo alfabeto, sin haberse hallado en principio otras motivaciones que no fueran las de carácter privado¹⁸.

La escritura sirvió para guardar el legado inmenso de la Antigüedad, base de nuestros escritos literarios, filosóficos o científicos, que configuraron las bases de nuestra cultura por lo que podemos afirmar que Grecia, y la idea que tenemos de ella, es fruto del alfabeto. Se trataba de un sistema sobretodo muy pragmático y adaptado a la sociedad de modelo griego por lo que supuso la racionalización extrema aplicada a la escritura con un establecimiento de reglas claras respecto a la estructura de representación de los signos. Esta exactitud permitió la transcripción del conocimiento y su consecuente exposición para el manejo y análisis.

Administrativa y socialmente, el alfabeto suponía sencillez y rapidez y liberó la mente humana de arduas tareas de memorización para poder emplearla con fines analíticos y de

¹⁶Otra prueba de esta dependencia temprana de lo oral, intrínseca de la cultura escrita griega, es la naturaleza de las primeras inscripciones que, en lugar de *etiquetar* el objeto cerámico al que acompañaban, le hacen *hablar*, personificándolo y destacando las características verbales de la escritura, por encima de las decorativas. La primera inscripción en griego se encuentra en una jarra encontrada en Dipylon y actualmente en el Museo de Atenas, datada hacia 740 a.C. y que contiene una inscripción cuyas letras recuerdan aún mucho al alfabeto fenicio. El Dipylon era una jarra de vino que sería entregada como trofeo en un concurso de baile ya que su inscripción reza: “Aquel de los bailarines que actúe con mayor agilidad...” (Stroud, “El arte de escribir en la Grecia antigua” 99-113, Senner 105). En general, las primeras inscripciones que se han encontrado siguen esta misma línea. Se trata de objetos votivos o de regalos que hablan en primera persona sobre su fin: “Me han regalado a Afrodita”.

¹⁷El sistema de ostracismo a principios del siglo V da por sentado que existe un gran conjunto de ciudadanos que eran capaces de escribir al menos un nombre sobre un trozo de cerámica. Además el sistema de escuelas y la proliferación de lectores que Aristófanes satiriza en “Las ranas” también presupone un auge de la cultura escrita en ese periodo.

¹⁸Al respecto vid. Gil Fernández, *La palabra y su imagen. La valoración de la obra escrita en la Antigüedad*.

meditación, lo que provocó un cambio muy rápido en la conciencia colectiva. No podemos sino estar de acuerdo con quienes han afirmado rotundamente¹⁹ que el grado de desarrollo especialmente filosófico que alcanzaron los griegos, se debió en gran parte a que contaban con el alfabeto y las notaciones vocálicas. De ahí que ellos llegaran a donde otras culturas desarrolladas con anterioridad (Mesopotamia, Egipto, o China) no habían llegado: «En la maravillosa invención de la escritura, es la escritura griega la que ocupa un lugar insigne ... grande es nuestra deuda hacia él: le debemos lo que somos en el plano cultural» (Dain, “La escritura griega...” 173 en Cohen, Fare Garnot 171-187).

El *a-b-c-dario* latino

Los latinos por su parte tomaron el alfabeto²⁰, que ya habían empleado en su territorio los etruscos, y lo fueron adaptando poco a poco a su lengua²¹. Podemos afirmar que la escritura latina comenzó su verdadero desarrollo a partir del siglo I a. C., impulsada por el pragmatismo romano y el sentido de la *utilitas*²².

Del valor de la cultura en el imperio dan buena cuenta las esculturas y relieves funerarios en los que se insiste en la educación del difunto y se resalta la idea de la vida intelectual que el muerto habría llevado de vivir aún: «Esta idea de la inmortalidad real

¹⁹Nos referimos sobre todo al antropólogo Eric Havelock en su *Prefacio a Platón*: «En los tiempos anteriores a Homero, “el libro” cultural griego se almacenaba en la memoria oral ... Entre Homero y Platón empezó a cambiar el método de almacenamiento, porque la información se fue alfabetizando y, paralelamente, el ojo fue sustituyendo al oído en el papel de órgano principal utilizado a tal propósito. Los resultados de la alfabetización no se manifestaron previamente en Grecia hasta el advenimiento del periodo helenístico, cuando —por así decirlo— adquirió fluidez el pensamiento conceptual y su vocabulario alcanzó cierto grado de normalización. Platón, que vivió en pleno centro de esa revolución, fue su heraldo y se trocó en su profeta» (Havelock 11).

²⁰El abecedario latino apareció por primera vez en la Inscripción de Duenos, del siglo VI a. C. y consiste en un texto desarrollado en tres jarrones. Aunque presenta dificultades de traducción por lo arcaico de la escritura, parece que sigue la línea de las primeras inscripciones en cerámicas griegas: se hace hablar a los jarrones en primera persona sobre el hombre que los ha realizado o su destinatario.

²¹Una tendencia visual que se percibe en la adopción del alfabeto es la de ir sustituyendo los trazos oblicuos tradicionales en el alfabeto fenicio y arcaico griego para ir construyendo letras de caracteres horizontales y verticales. Respecto a los signos, se fue limitando el uso de la letra “k”, se creó un signo para la “g”. Se eliminó la “z”, que después se volvería a incluir, y estos son sólo algunos de los cambios que se fueron introduciendo hasta llegar al alfabeto actual.

²²Aunque siempre existieron por cuestiones prácticas las cursivas más rápidas, sólo en una civilización con tanto sentido de la utilidad podía surgir el invento de la taquigrafía. Parece que existe desde los griegos pero que fue Tiro, el secretario de Cicerón, el que empleó este sistema de forma sistemática para poder escribir más eficazmente lo que le dictaba el retórico.

de la cultura es la bella expresión de un ideal elevado ... La cultura asiste al sabio para triunfar sobre la muerte» (Bloch “Etruscos y romanos...” 204 en Cohen, Fare Garnot 189-204). Sin embargo, y probablemente heredado de Grecia, existía cierto rechazo al medio escrito ya que saber leer o escribir no estaba tan bien considerado puesto que, quien se lo podía permitir, para *escribir* dictaba y para *leer* simplemente contrataba a alguien que lo hiciera en voz alta por lo que leer no implicaba mirar sino escuchar.

Fuera de la vida privada, la escritura tuvo gran éxito a través de las inscripciones públicas como parte del aparato de representación y homogeneizador a lo largo del imperio junto a las obras de ingeniería, las infraestructuras, el derecho, los estilos y tipologías arquitectónicas. También se empleó como útil de almacenamiento de literatura y saber e incluso, de acuerdo con Bloch, mantuvo cierto valor testimonial por sí misma:

La inscripción es tratada a menudo con la intención primordial de que el escrito permanezca vivo por sí mismo. Fija para la eternidad el recuerdo de un hecho, de una vida, y esta relativa autonomía –que no hay porqué exagerar, por supuesto– aparece en el caso de estas magníficas inscripciones dedicativas grabadas en el ático de algunos arcos de triunfo, a alturas tales que apenas pueden descifrarse desde abajo. Esto me parece corresponder a dos rasgos importantes de la conciencia romana. El romano gusta de dejar testimonios permanentes de su actividad y de su arte. Pero el aspecto relativo al lector y al espectador es para él secundario muchas veces. Me parece que posee una noción del escrito por el escrito, como del arte por el arte. (Bloch, R: “Etruscos y romanos...” 202 en Cohen, Fare Garnot 189-204).

La citada modalidad de escritura llamada “capital romana” de fuerte carácter monumental, símbolo de poder y elegancia hasta la actualidad, sirvió para imponer los edictos imperiales con suntuosidad y esplendor aunque no fue el único tipo de letra que se creó en Roma; su diseño fue evolucionando hasta conseguir bellísimas proporciones como en la “ductus quadratus” de la época de Augusto o la “ductus allungatus” de módulo más estrecho. Hacia el siglo I alcanzó apogeo y fue tomando el nombre de cada emperador: “Capital Augusta”, “Constantina”, “Tiberia”, etc.

Las nobles proporciones de estas letras influirían en las futuras carolingias y humanísticas²³. Durante el imperio también se dieron otros estilos de letra como la rústica y la cursiva romanas para documentos de la vida cotidiana.

Avatares en la expansión y desarrollo de la escritura latina hasta la actualidad

El alfabeto latino se difundió rápidamente por el mundo en especial como consecuencia de cuatro momentos históricos concretos que facilitaron y produjeron su empleo masivo; en primer lugar la expansión del imperio romano que, en su afán de unificación, importó su escritura junto al resto de elementos culturales. Después, la cristianización y las colonizaciones que vieron en la palabra y el libro un arma de sometimiento y convicción más poderosa que la espada y, finalmente, el imperialismo contemporáneo (la globalización) con Internet que ha hecho del inglés (y por lo tanto del alfabeto latino) una suerte de esperanto como en su día lo fue el cuneiforme en Mesopotamia. Obviamente estas oportunidades de expansión no serían suficientes para justificar la aceptación del sistema si no fuera porque, además, probó su eficiencia y superioridad sobre el resto. Cuando uno vuelve la vista atrás para analizar la evolución de la escritura en paralelo con la del hombre, da la impresión de que la humanidad hubiera estado preparándose mentalmente para vivir este avance que le permitió llegar al punto donde nos encontramos ahora.

Una vez convertido el cristianismo en la religión oficial y tras el saqueo de Roma en el año 445, la Iglesia tomará como ejemplo la buena organización del Imperio aprovechando sus órganos de gobierno, y establecieron el latín como lengua oficial. En el siglo V, con las invasiones bárbaras, los conquistadores terminaron por adoptar la escritura latina puesto que sus sistemas de runas o similares no podían competir en eficacia con el romano. De esta forma, con la cristianización iniciada desde Irlanda y sus consiguientes misiones, se va expandiendo definitivamente el alfabeto en las diferentes tierras europeas bajo la influencia de la Iglesia Católica, incluso en áreas en

²³En el Renacimiento, Luca Pacioli (1509), Alberto Durero (1525) y Geoffrey Tory (1529) intentaron con sus tratados revivir la capital romana diseñando letras con la regla y el compás de acuerdo con los principios de simetría y armonía clásicos. Aún así, la base de la que partían estos humanistas era falsa, de hecho, los remates los añadieron los griegos más tarde, contribuyendo con ellos a la linealidad del texto.

las que no se hablaba lenguas de origen latino como las bálticas y eslavas, y hasta el continente americano. Sin embargo, a pesar de las posibilidades y los muchos beneficios de la escritura latina, el papel que le tocó jugar durante estos años al fin y al cabo fue propagandístico, representando la opresión del poder de la mayoría invasora sobre la minoría.

Durante la Edad Media, se invirtió la importancia social otorgada a la escritura respecto a Roma, ya que con el cristianismo escribir adquirió categoría al suponer una emulación del apostolado su registro de vivencias. Del concepto del escriba se pasó al de monje copista o amanuense, por lo que escritura, libros y cultura se circunscribían al ámbito religioso de los monasterios a los que les debemos también el legado de la Antigüedad. Por eso los monasterios se convirtieron en el instrumento principal para salvaguardar la cultura clásica a través del copiado de textos, y en ellos se empezaron a desarrollar diferentes estilos de letras con diferentes motivaciones: diferenciar sus textos de los paganos²⁴, crear particularidades locales o geográficas, o por razones decorativas entre otras²⁵. En los siglos IX y X aparecieron numerosos talleres o *scriptoria* en monasterios e iglesias, donde se produjeron gran cantidad de manuscritos que ilustran la creación y evolución de los diferentes estilos y particularidades regionales como la visigoda de la península ibérica o la carolina²⁶ del imperio franco que hoy

²⁴Por ejemplo solían copiarse los clásicos en letra rústica, mientras que los textos sagrados se escribían y copiaban en uncial que se impuso como favorita para libros de lujo y textos sagrados. Esto respondía a la voluntad de diferenciar bien la forma de unos y otros. El Codex Vercellensis del c. 371 que cuenta la vida de San Eusebio es el más antiguo conservado en uncial y el considerado evangelio más antiguo escrito en latín. La uncial, que se extendió en los monasterios, era una letra mayúscula pero con rebasamientos superiores e inferiores y en la que predominan los trazos curvos. Otras letras que se desarrollaron y extendieron en los monasterios fueron la semiuncial, la semiuncial irlandesa (Por ejemplo el Evangelio de Durham o el Libro de Kells, c. 800), la minúscula anglosajona (que aún se utiliza hoy en Irlanda para transcribir el gaélico).

²⁵Claude Mediavilla señala tres grandes periodos en la escritura latina: 1. De influencia romana (desde los inicios hasta el siglo VII); 2. Carolingio (siglos VIII-XII); 3. Gótico y humanista. A cada estilo le corresponderían dos tipos de escritura: la “littera libraria” (para libros) y la “littera epistolaris”, más rápida y de difícil lectura, para misivas y uso corriente.

²⁶La letra carolina tomó el nombre de Carlo Magno del que se dice en su biografía *Vita Karoli Magni Imperatoris* (escrita por el cronista Eginhard) que le gustaba practicar caligrafía cada noche antes de dormir. Esta letra debió de surgir y desarrollarse en algún monasterio francés. Carlo Magno, además, inició una reforma de la escritura para limpiar la página y estableció leyes de edición como: dejar un espacio entre letras, dos entre palabras, tres entre frases. Se introdujo el concepto de párrafo, los signos de puntuación y la estricta distinción entre minúsculas y mayúsculas.

estudia la paleografía²⁷. La cantidad de textos a copiar también provocó el desarrollo de la minúscula, de ejecución más rápida, inexistente hasta el momento, como evolución de las cursivas que prácticamente todos los sistemas de escritura habían desarrollado paralelamente.

A pesar de la proliferación de textos y el nacimiento de cierta cultura del libro especialmente en Inglaterra e Irlanda, Europa alcanzó durante estos años sus cotas más bajas de alfabetismo y esto se reflejó socialmente en la escisión de lengua y escritura: la gente hablaba lenguas vernáculas mientras que la escritura se asociaba al latín. Existía, por lo tanto, una lengua particular para la escritura, para la cultura y para la religión; una lengua que es la que se escribía y que era barrera visual y auditiva para el libre acceso a la cultura. Hay que tener presente que en nuestra área de estudio, el Mediterráneo, el alfabeto latino convivirá con el griego impuesto en las zonas bajo influencia ortodoxa y con el árabe. En el caso de la península ibérica, convivirán los dos sistemas pero se daban tasas más altas de alfabetización en el mundo árabe.

A finales del siglo XI surge una letra especial, que se extiende por el reino anglonormando, que los humanistas llamarían Gótica²⁸ despectivamente, y que se convertirá en la lengua de las universidades. Su extensión se debe a la proliferación de textos en el ámbito académico y su nacimiento se debió, además de la búsqueda de una nueva estética, la necesidad de acelerar la velocidad de escritura y la predilección por la

²⁷La paleografía hoy se ocupa de descifrar y estudiar las escrituras antiguas realizadas sobre un soporte perecedero (normalmente papiro, pergamino, papel o cera). Además, analiza la evolución de los trazos a los que trata de agrupar –los diferentes tipos de letras, de estilos en función de su forma (ductus), de abreviaciones, etc.– por épocas para llevar a cabo así una historia de las formas de escritura. Incluso entre las escrituras alfabéticas, alejadas en principio de su origen pictográfico, existe cierto interés por el diseño de las escrituras, manifiesto a través de la tradicional rigidez en las normas caligráficas durante el aprendizaje, o en el deseo de hacer bello su trazo. Así lo afirman Cohen y Peignot: «La escritura concierne al arte del dibujo, incluso cuando se ha alejado definitivamente de sus orígenes pictográficos, al igual que el mismo arte interesa a la psicología colectiva o la psicología de los pueblos. La estética y la psicología son temas delicados de tratar, a estos últimos se le han aplicado métodos científicos»; «L'écriture touche à l'art du dessin même alors qu'elle s'est définitivement écartée de ses origines pictographiques, comme l'art elle intéresse la psychologie collective ou psychologie des peuples. Esthétique et psychologie sont matières délicates à toucher, de tels dernières auxquelles on ait appliqué des méthodes scientifiques» (322). De acuerdo con Mediavilla, el origen de la ciencia de la paleografía surgió con una polémica protagonizada por Daniel van Papenbroeck en 1675 y el benedictino Jean Mabillon. El primero publicó un texto en el que negaba la autenticidad de diplomas a favor de la abadía benedictina de Saint-Denis. El monje reaccionó publicando en 1681 la célebre “De re diplomática” con la que sentó las bases de la nueva ciencia.

²⁸La denominación de gótica nunca tuvo ningún tipo de parentesco o relación con los godos.

pluma biselada que otorgaba a las letras más angulosidad²⁹. En ese momento se vivirá un auge de la escritura en las ciudades coincidiendo con la llegada del papel importado por los árabes. Entre los siglos XV y XVI en Europa se distinguen tres tipos de escritura por su contenido: gótica para libros litúrgicos y la escolástica; humanística para los clásicos, y bastarda para los textos vernáculos³⁰ por lo que vemos que se aplica la misma rigidez que en la pintura en lo que respecta a la relación de géneros y estilos.

Aunque los intentos de asociar el estilo y formas de las escrituras con la arquitectura predominante en cada momento –por ejemplo, la escritura puntiaguda gótica respecto al arco apuntado, icono por excelencia del periodo³¹– resultan poco creíbles (las teorías apuntan a un cambio en el tipo de pluma para justificar la evolución del estilo), parece que en el caso del siglo XV sí hay suficientes pruebas como para establecer una comparación entre la arquitectura flamígera y las bastardas en lo que de carácter revelan:

... como lo propio de estos temperamentos o de estos estilos es exteriorizar intensamente estos sentimientos, y hasta expresar más de lo sentido de veras, no es sorprendente que se perciba confusamente, en la arquitectura como en la escritura, la expresión de sensibilidad voluntariamente exacerbada» (Marichal, “La escritura latina...” 248 Cohen, Fare Garnot 205-254).

Y también parece posible demostrar esta comparación en el caso del Renacimiento, cuando la preferencia por la regularidad, la simetría y por todo cuanto se presupusiera de gusto clásico, trajo consigo una avalancha de propuestas para crear las letras humanísticas³². Letras que, siguiendo los módulos de proporciones para la arquitectura, se regía por un canon basado en figuras geométricas o cuyas proporciones se comparan con las del cuerpo

²⁹Como de todas las letras, se dieron diferentes subtipos. En el caso de la gótica, entre los siglos XI y XIV durante los que se desarrolló fueron surgiendo sucesivamente la “gótica de textura” (subdividida a su vez en cinco), la “gótica de fractura”, la “gótica de suma”, la “gótica cursiva” (para tomar apuntes en la universidad más rápidamente), la “gótica bastarda”, o la letra “civilite”. (Clasificación y nomenclatura de Claude Mediavilla).

³⁰El alemán sería una de las primeras lenguas vernáculas en pasarse a escritura. A partir del siglo XV se comenzó la revisión de la notación fonética y la ortografía y se crearon las letras necesarias para adaptar los sonidos del resto de las lenguas vernáculas como la “ñ” española.

³¹«La coincidencia entre el apuntalamiento de la escritura y la generalización en arquitectura del arco apuntado es demasiado llamativa para considerarla completamente fortuita» (Higounet “L’Écriture” 102 ctd. Mediavilla 150).

³²La letra humanística fue desarrollada por Poggio Bracciolini (1380-1459), copista de “De Oratore” de Cicerón. Este nuevo estilo, como ocurría en otras disciplinas artísticas, vino acompañado de un rotundo rechazo a las góticas. De la escritura humanística surge la cursiva, itálica o bastardilla que gracias a la inclinación permitía una mayor velocidad en la ejecución.

humano, pretendiendo así los humanistas³³ imitar los textos clásicos en su tipología. No se trataba de letras derivadas de la evolución de las anteriores medievales sino de una creación independiente inspirada por los cánones estéticos regentes.

A partir del siglo XV los creadores de nuevos estilos de letras ya no podían desligarse de la invención que venía a revolucionar el mundo de los libros; desde este momento, los nuevos diseños se hacían bien como consecuencia de estilos derivados de la mecanización o directamente pensados para la misma. Por ejemplo, la humanística sirvió de modelo para los primeros tipos de imprenta de Gutenberg que comenzaron por falsificar o imitar manuscritos por lo que muchas veces es imposible distinguir un texto manuscrito de otro tipografiado de este periodo. Muchos de los que se desarrollaron desde entonces mantienen su influencia entre los creadores de tipos de la actualidad³⁴.

Por otro lado, el éxito indiscutible del alfabeto se debe en gran medida a la adaptabilidad a otras lenguas por lo que se generalizó progresivamente por el mundo entre los pueblos instruidos con la excepción de los que tenían la escritura china y sus derivados. Hay escrituras que recientemente han adaptado su lengua al alfabeto latino abandonando sus sistemas propios como son Turquía, uno de los más tardíos³⁵, y Croacia.

Hoy los caracteres latinos están en gran parte de Hispanoamérica a través del español, en Estados Unidos y Australia por el inglés, en un porcentaje alto en Europa, y es la lengua de transcripción referencial en el mundo. En realidad, este triunfo de la letra romana por su simplicidad, comodidad y rapidez, se nota en nuestros gestos diarios como el del uso de la tipografía Times New Roman por defecto en los programas de escritura de los ordenadores del mundo. Esta es la tipografía que mejor connota neutralidad, seriedad

³³Entre los artistas del Renacimiento que diseñaron alfabetos encontramos a Fra Luca Pacioli, Dürero y Geoffrey Tory del siglo XVI que buscó similitudes de las proporciones de las letras con las del cuerpo humano. Para él las letras se inscribían en una figura geométrica, un canon, al igual que las proporciones del hombre según Leonardo. Como en otras modalidades artísticas, la inspiración partió de las letras romanas.

³⁴En el siglo XVI Flandes le tomó el relevo a Italia en la creación de letras con el calígrafo Jan van Velde que aún es una referencia para los tipógrafos actuales. A partir del siglo XVII se crearon otras letras como la cancilleresca, bastarda y redonda francesas. En Inglaterra se crearon a finales del siglo XVIII y principios del XIX estilos muy particulares que se popularizaron con la Revolución Industrial en el ámbito de la publicidad. Para ver un estudio detallado de la historia de la escritura latina, remitimos a cualquiera de los libros de referencia de la bibliografía y en especial al de Mediavilla.

³⁵Turquía adoptó el alfabeto latino en 1928 con Atatürk.

y pragmatismo. El hecho de que, como hemos indicado en la introducción, el inglés se haya mantenido durante tantos siglos como la lengua de Internet y del marketing (hasta recientemente que el imperio asiático viene pisando fuerte), significa en cierto modo, otro tanto a favor de la escritura alfabética latina. « ... el alfabeto romano continúa ganando terreno impulsado por el crecimiento del inglés como “lengua franca” del comercio y la informática»³⁶ y representa una amenaza en principio para otras escrituras minoritarias, ya que parece que todas las lenguas tuvieran que pasar necesariamente por la transliteración³⁷ y la transcripción a caracteres latinos para hacerse visibles y comprensibles al mundo desarrollado; escritura mayoritaria de poder, cristianismo y desarrollo, se fue imponiendo allí donde se colonizaba por su fácil manejo y su carácter práctico.

El efecto del alfabeto

Más allá del hecho de ser un sistema de escritura, la invención y adquisición del alfabeto implicaba una forma de organización del conocimiento, además de fomentar la capacidad de abstracción³⁸, y el análisis lógico propios del pensamiento occidental. El alfabeto es un modelo de progresión y sucesión y por ello, su manejo y decodificación

³⁶«Nonetheless, the Roman alphabet continues to gain ground, bolstered by the growth of the English language as the “lingua franca” of commerce and computing» (Brown 42).

³⁷Dada la universalidad del sistema alfabético latino, se creó el AFI (Asociación Fonética Internacional) por un grupo de lingüistas en 1886. La Asociación se ocupa de crear las equivalencias de todas las lenguas en el sistema alfabético internacional, que tiene como base el latino. La UNESCO ofrece en su página Web las normas de transliteración oficiales de las lenguas del mundo. IPA (International Phonetic Association) <http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/>

³⁸De hecho, el pensamiento humano se ha forjado por combinación del lenguaje hablado y la escritura y, precisamente, el manejo del alfabeto requiere capacidad de abstraerse para asociar signos sonoros a signos visuales para, a continuación, construir sentido: «Quizás el efecto más importante del alfabeto fue el gran número de abstracciones que aparecieron simultáneamente. Todas las palabras escritas son abstracciones de las cosas que representan. La palabra escrita es una abstracción aún mayor que la palabra hablada, y las letras fonéticas confieren un nivel más alto de abstracción aún que los ideogramas o los pictogramas. De este modo, el uso del alfabeto supone un doble nivel de abstracción respecto a la palabra hablada porque la transcripción de la palabra hablada tiene lugar en dos partes ... Los escritores griegos crearon el vocabulario para el pensamiento abstracto que aún está en uso hoy en las nociones de cuerpo, materia, esencia, espacio, traducción, tiempo, movimiento, permanencia, cambio, flujo, calidad, combinación y razón»; «Perhaps the most striking effect of the alphabet was the great number of new abstractions that appeared almost simultaneously. All spoken words are abstractions of the things they represent. The written word is a further abstraction of the spoken word, and phonetic letters give an even greater abstraction than ideographs or pictographs. The use of the alphabet thus involves a double level of abstraction over a spoken word because the transcription of a spoken word takes place in two steps ... Greek writers created the vocabulary of abstract thought that is still in use to this day, notions such as body, matter, essence, space, translation, time, motion, permanence, change, flux, quality, quantity, combination and ratio» (Logan 104-105).

implica el uso de ciertas habilidades cognitivas. Robert Logan en *The Alphabet Effect* desgana con detalle todos los efectos del alfabeto abundando en lo que implicó respecto a la idea de sistematización del conocimiento³⁹ (ciencia), al impulso hacia la búsqueda de la Verdad, y la previa organización de ideas que estos procesos necesitaban:

Además de servir como paradigma de abstracción y clasificación, el alfabeto sirve como modelo de división y fragmentación. Con el alfabeto cada palabra se fragmenta en los sonidos y letras que la constituyen. La idea griega de atomicidad por la cual toda la material puede ser dividida en diferentes pequeños átomos individuales guarda relación con el alfabeto⁴⁰.

El alfabeto también provocó que se pasara de una lectura pública (oral) a otra privada (visual) lo que favoreció un modelo educativo más basado en la racionalidad y el estudio individual. Esto explica en parte las razones de por qué la ciencia se desarrolló en Occidente a pesar de la superioridad técnica de Oriente⁴¹.

Por otro lado, ya hemos comentado la relación entre la linealidad en la escritura y en la representación visual de la perspectiva. Es precisamente esta nueva mirada en sucesión, causal y jerárquica la que proporciona una nueva forma de mirar y preguntarse por la realidad que permite aislar el objeto para estudiarlo. De este modo, la naturaleza se convierte en un elemento exterior manejable para su análisis:

Con el alfabeto los griegos comenzaron a ver las cosas de forma diferente, de un modo más fragmentado. Inventaron la idea de naturaleza a la que llamaron *physis* (*physis*). Los griegos separaron al hombre y sus artefactos de la naturaleza ...

³⁹La causalidad, por ejemplo, permitió pasar del registro de acontecimientos aislados a relacionarlos y así crear la historia.

⁴⁰«In addition to serving as a paradigm of abstraction and classification, the alphabet serves as a model for division and fragmentation. With the alphabet every Word is fragmented into its constituent sounds and constituent letters. The Greeks' idea of atomicity, that all matter can be divided up into individual distinct tiny atoms, is related to their alphabet» (Logan 107).

⁴¹«Las culturas pre-alfabéticas y analfabetas tienen medios para categorizar la información pero no usan el mismo sistema lineal y racional de la ciencia moderna. Las culturas china y pre-alfabéticas usan la analogía como medio de clasificación en lugar de las técnicas lógico-deductivas de la ciencia occidental»; «Pre-literate and non-alphabetic literate cultures have means for categorizing information, but they do not use the same linear systematic rational systems that are used in modern science. The Chinese and pre-literate cultures use analogy as a way of classification instead of the deductive logical techniques of Western science» (Logan 208).

Una vez que los griegos hubieron objetualizado la naturaleza, la trataron como algo para ser estudiado científicamente ... los pueblos tribales son incapaces de desligarse a ellos mismo de la naturaleza; ellos son la naturaleza, una parte integral del ambiente ⁴².

Esta nueva mirada a la realidad se relaciona directamente con la idea de religión.

2. c. Las tres religiones del alfabeto

Galileo había teorizado sobre esta suspensión como diferencia entre dos escrituras, una alfabética y otra no alfabética (escrita con caracteres matemáticos), entre el Libro Sagrado y el libro de la Naturaleza. (Chiurazzi 7)

Como ya señalamos con anterioridad, el alfabeto también contribuyó no sólo a reconfigurar la religión, sino a establecer la misma *idea* de religión. Las tres religiones del libro confieren a la escritura un papel esencial –casi de cimiento– para sus creencias dado que comparten la raíz judaica y, por lo tanto, beben de la cultura y el territorio que dio origen a la escritura y, por extensión, a la historia de Occidente.

El hombre alfabetizado estuvo dispuesto a desacralizar su modo de vida; en las sociedades analfabetas el tiempo se percibe simultáneamente, sin roturas, como en un eterno presente que regresa de continuo, mientras que en las alfabéticas se hace cronológico. De esta forma, el alfabeto otorgó perspectiva⁴³ al pasado, interponiendo también cierta distancia entre el hombre y Dios ya que, en las sociedades sin escritura, la deidad está en el ambiente y eternamente presente mientras que en las sociedades alfabéticas, la escritura hace de intermediaria mediante el libro, adquiriendo así una significancia elevadísima. La alfabetización también conllevó, como ya hemos dicho, el

⁴²«With the alphabet the Greeks began to *see* things differently, in a more fragmented manner. They invented the idea of nature, which they called *phusis* (or physics). The Greeks separated man and his artifacts from nature ... Once the Greeks had objectified nature, they treated it as something to be studied scientifically ... Tribal people are unable to separate themselves from nature; they are nature, an integral part of the environment» (Logan 122-123).

⁴³Y según Mc Luhan se reforzó con la tipografía: «El punto de vista fijo se hace posible con la imprenta» (189).

desarrollo del concepto de perspectiva que, no sólo se aplicó a la imagen sino que desplazó a Dios desde la posición de omnipresencia inicial hasta situarlo psicológicamente arriba respecto al resto de su creación. Esta jerarquía mental de arriba abajo: –Dios, escritura, humanidad– deriva del alfabeto.

Aunque las tres culturas no pertenecen a Occidente, sí pertenecen al tronco común de la cultura mediterránea donde Derrida ubica el lugar de disolución del tradicional binomio Islam-Occidente como opuestos (Chérif xvii). Además del Mediterráneo⁴⁴, Abraham es otro referente: reconocido en las tres culturas, aún no era ni judío, ni mucho menos cristiano o musulmán; simplemente fue el primero en declararse sirviente de un único dios; fue el primer monoteísta. En este sentido, la novedad mosaica se traduce en un nuevo nombre, YHWH, y se opone al concepto anterior de religión: sin rostro e imposible de representar en imagen y, por lo tanto, de adorar y sin un lugar sagrado específico donde ser venerada:

La Biblia representa la primera expresión y articulación del concepto de creencia en un dios. El monoteísmo, la piedra fundacional de todas las religiones occidentales (Judaísmo, Cristianismo e Islam) es invención única de los israelitas y, su formulación mosaica, como veremos, fue influenciada por el alfabeto fonético. De hecho, nuestra tesis afirma que el alfabeto fonético, el monoteísmo, y la ley codificada fueron introducidos por primera vez a los israelitas por Moisés en el Monte Sinaí en la forma de los Diez Mandamientos⁴⁵.

En este sentido, me permito recordar la tesis defendida por la mayoría de los estudiosos de la escritura en la actualidad⁴⁶ por la que alfabetismo y monoteísmo son producto del desarrollo intelectual en cuanto que ambas prácticas requieren un alto

⁴⁴«Un gran número de artefactos de materiales –provenientes de la cuenca del Mediterráneo, de todo el área cercana a este y hasta los lugares más remotos del imperio romano– testimonian el extraordinario crecimiento del uso apotropaico y mágico del alfabeto a partir del siglo II d. C.»; «Un gran numero di reperti materiali –provenienti dal bacino del Mediterraneo, da tutta l’area vicino a orientale e persino dalle zone più remote dell’impero romano– testimonia la straordinaria diffusione dell’uso apotropaico e magico dell’alfabeto a partire del II secolo d.C.» (Busi xxiii).

⁴⁵«The Bible represents the first expression and articulation of the concept of the belief in one god. Monotheism, the cornerstone of all Western religion (Judaism, Christianity, and Islam), is unique invention of the Israelites, and its formulation by Moses, we shall show, was influenced by his use of the phonetic alphabet. In fact, it is our hypothesis that the phonetic alphabet, monotheism, and codified law were introduced for the first time to the Israelites by Moses at Mount Sinai in the form of Ten Commandments» (Logan 82).

⁴⁶Sus teorías están reunidas en el siguiente video: Abram, David; Drucker, Johanna; Logan, David; Moore Cross, Frank; Shlain, Leonard: *A Brief History of the Code*.

grado de abstracción. El monoteísmo supuso un desafío en la forma de pensar el mundo y ese cambio de mentalidad trajo consigo otros avances. Además, de acuerdo con sus argumentos, el par monoteísmo-alfabetismo suele conllevar patriarcado y prohibición en la representación de imágenes. El alfabeto privilegia la voz y esto implica valorar la palabra sobre lo visual. En definitiva, la historia de estas religiones no se puede desligar de la del alfabeto.

La escritura de la Torá

De todos los pueblos cuyos sistemas de escritura descendieron directamente del alfabeto proto-cananita, los hebreos fueron los más sometidos al efecto del alfabeto. Se convirtieron en Gente del Libro que expresaban su cultura casi exclusivamente mediante la Palabra escrita y, por lo tanto, mediante el alfabeto⁴⁷.

A pesar de que las referencias explícitas a la escritura en el Génesis son escasas⁴⁸, la Torá o el Pentateuco constituye lo que los judíos denominan la Ley escrita que, con respecto al Talmud –la tradición oral– nunca puede ser contradicha, precisamente por estar escrita, fijada. La base central de la cultura judía es el respeto y la obediencia de esta Ley tal y como Dios la entregó a Moisés, quien probablemente la recogió en la Torá⁴⁹.

Al tratarse de un pueblo de origen nómada, con la excepción del Templo de Jerusalén los lugares sagrados y monumentos carecen de importancia en comparación con el Arca en el que se guardan los rollos escritos en cada Sinagoga. Así los hebreos

⁴⁷«Of all the peoples whose writing systems directly descended from the Proto-Canaanite alphabet, the Hebrews were most influenced by the alphabet effect. They became the People of the Book, who expressed their culture almost exclusively through the written Word and hence the alphabet» (Logan 80-81).

⁴⁸«El Señor dijo a Moisés: “Pon esto por escrito, para recuerdo, en un libro...”» (Ex. 17:14); «Estas piedras serán doce, según los nombres de las tribus de Israel; estarán grabadas como los sellos» (Ex. 28:21); «Harás una lámina de oro puro, sobre la cual grabarás como se graban los sellos» (Ex. 28:36); «Moisés consignó por escrito el punto de partida de sus etapas realizadas por orden del Señor» (Num. 33:2); se cita un certificado escrito de divorcio en Deut. 24:1 y 3; «Escribid este canto y dádselo a los israelitas» (Deut. 31:19).

⁴⁹Cuando Moisés estaba viejo y cansado, lo último que decidió hacer fue escribir en un rollo todos los eventos importantes que habían ocurrido a los hebreos y los mandó leer enteros. Ahora está descartado pero la tradición atribuye la escritura de la Torá a Moisés. En la actualidad ese evento se conmemora en cada fiesta religiosa cuando se abre el Arca y el rabino toma los rollos sagrados que son besados por los fieles.

fundaron la primera religión basada en la escritura y, especialmente, en la alfabetización. « ... los judíos ortodoxos ... se vestían solo con colores negro y blanco, entrando en íntima comunión con su divinidad invisible leyendo un texto en blanco y negro» (Shlain 115). La tradición judía de las filacterias, cajas que contienen las escrituras en miniatura para ser transportadas, y de la *mezuzá*, la hendidura de las jambas de las puertas donde se contienen rollos con versos de las Escrituras, también indican la estima de la palabra en el mundo hebreo y su origen puede rastrearse en el Antiguo Testamento:

Escucha, Israel: El Señor, nuestro Dios, es el único Señor. Ama al Señor. Tu Dios, con todo tu corazón, con toda tu alma y con todas tus fuerzas. Graba sobre tu corazón las palabras que yo te dicto hoy. Incúlcalas a tus hijos y repíteselas cuando estés en casa, lo mismo que cuando estés de viaje, acostado o levantado. Átatelas a las manos para que te sirvan de señal, pónelas en la frente entre los ojos. Escríbelas en los postes de tu casa y en tus puertas (Dt 6, 4-13).

Estas palabras del Deuteronomio, vienen justo después del pasaje en que Moisés recibe los Diez Mandamientos por lo que, contextualizadas, las palabras a las que se refiere la cita anterior, hacen alusión por extensión a la Ley y a la obligación de poner en práctica la palabra de Dios. Al igual que los antiguos egipcios, y tal y como pasará a las otras dos culturas del libro, los judíos creen que la palabra precede a la existencia de las cosas y que éstas deben su existencia a la palabra que las nombra. Todo se debe al principio de intención creadora que reside en el nombrar lo que se aprecia de nuevo en el mandato de Yahvé a Abram y Sarai de cambiar sus nombres por los de Abraham y Sarah, Dios les renombra, es decir, les vuelve a crear como los primeros israelitas. Al cambiar la escritura de su nombre, es decir, al marcarlos, cambia sus status. Se trata de una suerte de circuncisión de la palabra con la que se sella en pacto con Dios.

Cuando Yahvé entrega a Moisés las Tablas de la Ley⁵⁰, el primer ejemplar de escritura alfabética, éste espera que su pueblo “lea” y que, consecuentemente, rechace la imagen ya que al mismo tiempo le prohíbe adorar a un dios concretizado en forma icónica («No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo»). Al

⁵⁰«1. No tendrás otro Dios fuera de mí. 2. No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo, o aquí bajo en la tierra o en el agua bajo la tierra. No te postrarás ante ella ni le darás culto, porque yo, el señor, tu dios, soy un Dios celoso que castigo ... 3. No tomarás el nombre del señor en vano ... » (Éx 20: 1-7). Como explica Leonard Shlain, de los Diez mandamientos, los primeros animan, directa o indirectamente a la alfabetización: se rechaza la presencia de la diosa, de la imagen, realza la importancia del nombre y del padre (refuerzo en todos los casos del hemisferio izquierdo) y anuncia un Juicio Final en el que la Ley (escrita) hablará y hará justicia con todos.

vetar la veneración de ídolos⁵¹ en este segundo Mandamiento, los israelitas tendrán que rechazar el concepto de imagen. Este pasaje bíblico de la adoración del becerro de oro es el más citado para ilustrar la imposición de la escritura contra la imagen. Sin embargo hay otra escena en el libro de Daniel a la que ya hemos hecho mención antes en relación con las propiedades mágicas de la escritura; se trata del festín del rey Baltasar, cuando aparece una escritura misteriosa en la pared. Es interesante reseñar el capítulo completo para apreciar que el contexto en el que aparece esa escritura, es el de una fiesta en la que se adora a dioses en forma de estatuillas figuradas:

El rey Baltasar convidó a un gran festín a mil de sus dignatarios, y en su presencia se dio a beber vino. Animado por el vino, Baltasar mandó traer las copas de oro y plata que su padre Nabucodonosor se había llevado del templo de Jerusalén, para que bebieran en ellas el rey, sus dignatarios, sus mujeres y sus concubinas. Trajeron las copas de oro y plata, robadas en el santuario del templo de Dios, en Jerusalén, y bebieron de ellas el rey, sus dignatarios, sus mujeres y sus concubinas. Bebían vino y celebraban a sus dioses de oro y plata, de bronce, hierro, madera y piedra./ De pronto aparecieron los dedos de una mano humana, que se pusieron a escribir delante del candelabro, en la pared del palacio real (Daniel 5, 1-5).

Estas Tablas son el primer ejemplo de algo escrito en escritura alfabética en la región. Habiendo descubierto los beneficios del sistema, la imagen se percibía como una amenaza llena de supersticiones. Cuando Moisés regresa de haber visto a Dios por primera y última vez, pues no querrá volver a enfrentarle la mirada, su rostro ha cambiado, resplandece y ha decidido cubrirse con un velo: Dios le enseña la escritura y el alfabeto pero le priva de imagen (Éx. 34: 29-35). Los judíos insisten a Moisés que quieren ver la cara de Dios pero ellos no alcanzan a entender el esfuerzo de abstracción que deben realizar para comprender el nuevo sistema.

Además, la escritura alfabética sobre la tabla exige el fin de la naturaleza divinizada, generalmente en femenino –la diosa madre– para pasar a adorar al nuevo Dios posesivo que carece de imagen pero que posee la palabra: «No te postrarás ante ella [ante la tierra] ni le darás culto, porque yo, el Señor, tu Dios, soy un Dios celoso»⁵². El Señor, desde su trono de jerarquía por encima de los hombres, impone la escritura para desplazar a la

⁵¹ La palabra “ídolo” viene del latín “*idolum*”, que viene a su vez del griego “*eidolon*” y que significa “imagen”.

⁵² «Si bien nunca se afirma explícitamente en el Antiguo Testamento que Yahvé sea masculino, todos sus títulos –Señor, Sebast, Rey, Soberano y Maestro– son masculinos sin lugar a dudas. Más aún, los dos nombres que recibe en la Biblia, Yahvé (Adonay) y Elohim, son nombres masculinos» (Shlain 118).

anterior versión feminizada de la naturaleza que envolvía a los hombres. A partir de ahora Dios, aunque omnipresente, mira a la humanidad desde arriba.

A finales del siglo XII, la escritura hebrea retoma importancia simbólica a través de la Cábala, una forma de pensamiento judío de tipo esotérico que se desarrolló sobre todo en Cataluña y Castilla, y que se extendió por el Mediterráneo, Europa del Este y Oriente. La Cábala centra sus reflexiones en el valor numérico de las letras del alfabeto (*alef-bet*) hebreo lo que le permite conceder a la escritura una función superior a la de mera transmisora de significado. Igual que ocurre en el Islam, puesto que la representación figurativa está más restringida, los valores supersticiosos y mágicos que la tradición cristiana atribuye a las estampas y a la imagen, junto a las discusiones filosóficas y teológicas que ésta suscita respecto a la representación de la realidad, se centran en esta ocasión en la escritura:

La prohibición de las representaciones plásticas de la deidad, en general respetadas en el seno del judaísmo, fue eludida por un uso especial de los signos del alfabeto hebreo. Los elementos que constituyen el texto sagrado, se consideran el desplazamiento de la palabra divina bajo la forma de la única materia prima adecuada, en las manos expertas de los “conocedores de la verdad”, para representar la forma visible de lo divino. Aislados o en combinación, forman los diseños más o menos abstractos y geométricos, y han conferido una visibilidad plástica a lo que normalmente no se ofrece más que en el trabajo de lectura ... [Letra de la aleph, hebreo El, en general], es ya en sí un lugar consagrado a la aparición de lo invisible. Por una parte, la escritura remite a un objeto ausente, invisible, a través del sentido que le da a leer y entender conceptualmente, y establece mediante su disposición y organización la trama que al mismo tiempo deriva de la divinidad y que la condensa por completo⁵³.

⁵³«L’interdit des représentations plastiques de la divinité, généralement respecté au sein du judaïsme, a été contourné par un usage spécial des signes de l’alphabet hébreu. Éléments constituant le Texte sacré, lui-même considéré comme le déplacement de la Parole divine sous la forme d’une matière première seule apte, entre les mains expertes des “connaisseurs de la vérité”, à représenter la forme visible du divin. Isolées ou associées entre elles, forment des dessins plus ou moins abstraits et géométriques, elles ont conféré une visibilité plastique à ce qui n’est pas en principe offert qu’au travail de lecture ... [la letra aleph, el hebreo en general], est déjà elle-même un lieu consacré de l’apparition de l’invisible. D’une part l’écriture renvoie à un objet absent, invisible, à travers le sens qu’elle donne à lire et à appréhender conceptuellement, elle fournit par sa disposition et son organisation parcelle qui à la fois dérive de la divinité et la condense tout entière» (Mopsik “Le aleph des cabalistes” 216 en Christin, *Histoire de l’écriture* 216-227).

Como vemos, el pensamiento judío parte de la idea de que el conocimiento surge y se asienta en la letra. Por esta razón, en el judaísmo no se reza frente a la imagen sino frente al blanco y negro de la escritura que, por sus propiedades mágicas está cargada de aspectos místicos más allá de la narración. La escritura es el medio por el que Dios se manifiesta a los hombres y entrega las instrucciones, es el camino de acceso a Dios (recordemos los deseos que se escriben en el muro de las lamentaciones):

En la Cábala la contemplación y manipulación de letras se considera un medio de aproximación a Dios mediante la meditación y la interpretación esotérica; al alfabeto se le concede un alto grado de santidad puesto que a las veintidós letras se les considera como los mismísimos elementos mediante los que Dios creó el mundo⁵⁴

La fuente principal para el estudio de la Cábala es *El Libro de la creación y el simbolismo del alfabeto* de Sefir Yetzirah⁵⁵, de origen oscuro e incierto y que la leyenda atribuye al patriarca Abraham. Se trata de un libro de apenas diez páginas seguramente escrito en Palestina entre los siglos VI y VII d. C. en un hebreo perfecto y representa el legado más significativo del esoterismo antiguo y del pensamiento cabalístico medieval y moderno, además de constituir una vía de acceso indispensable al simbolismo judío. Al igual que el gnosticismo cristiano, la Cábala considera que al ser divino sólo se le puede conocer mediante manifestaciones de su sabiduría y ésta toma forma en la escritura. Lo que para el neoplatonismo es el concepto de *Logos* y Verdad, para la Cábala es el concepto del Nombre Divino. Dentro de todos los autores que se ocuparon de la Cábala, Samuel Abufalia (1240-1292) fue el que más se centró en el poder combinatorio de las letras que forman el nombre de Dios: el “tetragrámaton” o YWVH (Yahweh)⁵⁶. El camino a Dios está

⁵⁴«In the Kabbalah the contemplation and manipulation of letters is considered a means of approaching God through meditation and esoteric interpretation; the alphabet is granted a high degree of sanctity since the twenty two letters are considered to be the very elements by which God brings the world into being. For the Kabbalist, God's writing is the world» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 129).

⁵⁵«El *Sefer Yesirah*, escrito probablemente en la antigüedad tardía o al inicio de época islámica, ofrece una formulación muy completa del simbolismo de las letras y números, y demuestra cómo el judaísmo ha sabido mantener vivo y conservar en su forma completa, una comprensión de otras tradiciones para las que se han perdido las claves»; «Il *Sefer Yesirah*, composto probabilmente nella tarda antichità o agli inizi dell'età islamica, offre una formulazione estremamente compiuta del simbolismo delle lettere e di quello dei numeri, e dimostra come il giudaismo abbia saputo mantenere viva, e conservare nella sua forma compiuta, una concezione di cui altre tradizioni hanno smarrito la chiave» (Busi xxvi).

⁵⁶A finales del siglo XV el *Sefer Yesirah* se tradujo al latín como “El libro de la formación” suscitando el interés de los primeros hebraístas cristianos que adoptaron algunos principios; el tetragrámaton se convirtió en YWSUH (Jesús) y entre estas manipulaciones y permutaciones entre el alfabeto hebreo y el latino, se intentó justificar el origen cristiano de esta disciplina. Algunos de los más interesados fueron Pico della Mirandola y Cornelius Agripa entre otros.

sembrado de signos gráficos que se repiten en un número concreto de veces⁵⁷. Para los cabalistas los nombres de las cosas no son sólo una cuestión arbitraria sino que revelan la naturaleza más íntima de lo nombrado: nombrar es invocar: «Toda la comprensión del sistema cabalístico parte del supuesto de que, para la limitada conciencia humana, es imposible la especulación o contemplación de Dios»⁵⁸. Y para esta tarea, el alfabeto cumple una función clave.

De acuerdo con Sefir Yetzirah, las consonantes hebreas se dividen en tres grupos, siendo algunas de aire, agua o fuego respectivamente. En el alfabeto se contienen los principios del universo por lo que la metátesis de letras supone una variación en el orden del mundo. La más sagrada de todas es la primera, la *aleph* (א) que visualmente representa la división y unión entre el cielo y la tierra (la alianza con Dios), y por lo tanto el infinito indivisible: «Dios de Israel, Dios viviente, el Dios Todopoderoso ... Él creó el mundo con sus tres registros: la escritura, el cálculo y el discurso»⁵⁹.

Aunque el hebreo dejó de hablarse alrededor del siglo I a. C., siguió empleándose en la literatura y con fines litúrgicos. Durante el proceso del sionismo y tras la creación del Estado hebreo moderno en 1948, la escritura hebrea salió del dominio exclusivo religioso para emplearse como escritura oficial, pública, de prensa y, en general, en todos los ámbitos de la vida cotidiana, confiriendo identidad y unidad al único pueblo de la Antigüedad que ha mantenido su sistema fundamental de creencias hasta el presente.

⁵⁷La ciencia de la gematría (del griego *grammateia*), que se extendió también al Islam, es un sistema de metátesis (alteración del orden de las letras en las palabras) para obtener distintas conexiones numéricas y así encontrar relación entre palabras que aparentemente no la tienen por ejemplo porque el valor numérico de ambas sea el mismo.

⁵⁸«All understanding of cabalistic system begins with the premise that it is impossible for the limited consciousness of the human being to speculate on or contemplate God; once can only approach God through an examination of his relation to creation» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 142).

⁵⁹«Dio d'Israele, Dio vivente, Dio onnipotente ... Creò il suo mondo con tre registri: con la scrittura, il computo e il discorso» (Sefer Yesirah, en Busi 35).

“Yo soy el alfa y la omega”

«Yo soy el alfa y la omega, el principio y el fin» (Apocalipsis 22:13). Esta frase expresa la contención del mundo en espacio y en tiempo dentro del alfabeto griego; todo se reduce al alfabeto, todo puede expresarse mediante el alfabeto, todo está contenido en el alfabeto y manifestarlo depende sólo de combinar las letras. El cristianismo heredó la importancia de la palabra, en principio desligada de la escritura a la que se volvió a unir a comienzos de la Edad Media convirtiendo de nuevo a la Biblia en objeto-fetiché entorno a la que giraba esta otra religión del libro.

Paradójicamente, aunque Jesús era judío, nunca mostró un interés especial por seguir la Ley, muy al contrario, parecía oponerse a ella por su rigidez, falta de flexibilidad y porque los judíos mantuvieran una actitud más fiel a los rollos escritos que a Dios mismo. Tampoco se propuso exactamente contradecir la Ley sino completarla⁶⁰ de algún modo; Jesús criticaba a los escribas y fariseos por hipócritas y nunca estableció leyes para sus discípulos ni pidió a ninguno de ellos directamente que escribiera sus doctrinas; fue más tarde cuando otros decidieron codificar la tradición. Sin embargo, hay un pasaje de los Evangelios que ha dado lugar a muchas especulaciones acerca de los principios ágrafos del profeta; se trata del de la mujer adúltera en el que Jesús traza algo en el suelo, además refleja muy bien los conflictos entre el judaísmo y la nueva doctrina:

Jesús se fue al monte de los Olivos. Al amanecer, estaba de nuevo en el templo. Todo el pueblo acudía a él; y él, sentado, les enseñaba. Los maestros de la ley y los fariseos le llevaron una mujer sorprendida en adulterio, la pusieron en medio y le dijeron: “Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en flagrante adulterio. En la ley Moisés mandó apedrear a estas mujeres. Tú ¿qué dices?” Decían esto para probarlo y tener de qué acusarlo. Pero Jesús, agachándose, se puso a escribir con el dedo en el suelo. Como insistían en la pregunta, se alzó y les dijo:

⁶⁰Aún así la iconografía comenzaría pronto a representar a Jesús portando un rollo de la Ley.

“El que de vosotros no tenga pecado que tire la primera piedra”. Y, agachándose de nuevo, continuó escribiendo en el suelo. Al oír estas palabras, se fueron uno tras otro, comenzando por los más ancianos, y se quedó Jesús sólo, con la mujer allí en medio. Entonces Jesús se alzó y le dijo: “Mujer ¿dónde están? ¿Ninguno te ha condenado? Y ella contestó: “Ninguno, Señor”. Jesús le dijo: “Tampoco yo te condeno. Vete, y no peques más” (Juan 8: 1-11)⁶¹

Jesús se encuentra entre escribas y fariseos que estaban buscando una ocasión para advertirle contradiciendo la Ley o contradiciéndose. De acuerdo con los Mandamientos, la mujer descubierta en el acto de adulterio, debía ser apedreada. Lo que Jesús escribiera o dibujara en el suelo no está claro pero según algunos escrituristas, se ha aceptado que podía estar escribiendo los Mandamientos para desafiar a los que estaban seguros de que Jesús la condenaría. Si tomamos esa interpretación, es interesante observar que Jesús no recuerda la Ley oralmente sino que, para darle más fuerza y enfatizar su inmovilidad y validez por encima de toda circunstancia, la evoca escribiendo. Otros apuntan a que Jesús estaba escribiendo lo mismo que pronunció: «el que esté libre de pecado que tire la primera piedra», de modo que dejó en la tierra, como testigo y para su posterior reflexión y en el mismo formato que la Ley, la vergüenza de los que, sintiéndose con poderes y creyendo que la Ley estaba por encima de todo, tenían intención de condenarla. Sobre piedra se escribe la ley y es con piedras con lo que se castiga; la ley exigía que se arrojara la misma ley a la cara, que se muriera apedreado por ley de lo escrito sobre piedra. Otras teorías sugieren que Jesús escribe con el dedo en la arena lo que hace referencia a la escritura de las Tablas “por el dedo de Dios” y a este otro pasaje: «¡Oh Jehová, esperanza de Israel! todos los que te dejan, serán avergonzados; y los que de mí se apartan, serán escritos en el polvo de la tierra; porque dejaron la vena de aguas vivas, a Jehová» (Jer.17:13) Jesús se dio cuenta de la hipocresía de los que acusaban a la mujer que la habían utilizado y, tras saciarse, la acusaban. Jesús debió de escribir algo que les hiciera sorprenderse hasta dejar caer sus piedras y desistir.

⁶¹Como la mayoría de las ediciones de la Biblia, la de Evaristo Martín Nieto indica respecto a este pasaje: «La historia de la adúltera no perteneció originalmente a este evangelio: irrumpe el contexto; falta en la mayoría de los manuscritos antiguos; anduvo errante de un lugar de otro; encajaría en cualquiera de los sinópticos, particularmente en Lucas, donde la narra en algún manuscrito».

En otras ocasiones, esta historia ha sido utilizada como justificación iconodula, junto a las de la Verónica y la leyenda de San Lucas, pintor de la Virgen, para defender la imagen como medio de veneración. Pero en el cristianismo es el Verbum el que crea: «He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra» (Lucas 1, 38), y es así porque la concepción se da a través del espíritu y por la oreja, sin contacto físico, ni visual con el creador. Al contrario que la palabra escrita, la palabra pura que, por su intangibilidad puede flotar por el aire, crea y se hace carne; Dios se encarna convirtiéndose en su imagen viva⁶².

Después de no pocas disputas, especialmente en la sección oriental del imperio, la Iglesia terminaría por aceptar la representación figurativa de Dios⁶³ pero siempre con ciertas sospechas. Y a pesar del desinterés que Jesús mostró hacia la escritura, ésta se alzó como el método más eficaz y puro de conocimiento divino: «Se obligó a los cristianos a conocerle sólo a través de sus palabras escritas en tinta negra, dispuestas en línea sobre un papel blanco» (Shlain 345). «En el principio existía aquel que es la Palabra, y aquel que es la Palabra estaba con Dios y era Dios» (Juan 1:1). Antes de encarnarse en imagen viva, fue palabra y creó con su voz (concepción por la oreja). Dios creó nombrando y enseñó a Adán los nombres. Nombrar, es decir, poner letras a las cosas, se presentaba así como una nueva forma de aislar, controlar y percibir cuanto nos rodea. Dios creó a sus criaturas mediante la palabra y por ello, ya no es suficiente con venerar a Dios sino que también hay que respetar su nombre escrito con caracteres alfabéticos, el Dios del crismón, el de la “A” y la “Ω”, el de la “X” y la “P”: «No tomarás el nombre de Dios en vano».

El espíritu del cristianismo en principio hereda el de la Antigüedad clásica en su aparente rechazo al libro y a la escritura como transmisora de la tradición. Por ejemplo, de la lectura de las cartas de San Pablo, a pesar de estar escritas, se deduce una clara predilección y recomendación de la predicación oral; es en las almas y en los corazones⁶⁴ sobre los que se debe escribir la palabra de Dios. Aún así el cristianismo acabó por

⁶²La representación plástica de la Anunciación –dogma fundacional del cristianismo– entraña el primer intento de pintar la voz en la historia del arte occidental. De hecho, los que reprodujeron el tema estableciendo la base iconográfica para el futuro se centraron en el momento de la conversación entre el ángel y María.

⁶³En el Concilio Ecuménico de 787, Gregorio El Grande afirmó en el s VI que las imágenes eran la escritura de los iletrados terminando así con la polémica acerca del uso o no de la imagen.

⁶⁴Grabar en el corazón, es aprender de memoria, sin necesidad de recurrir a la escritura. Así lo señala el francés y el inglés: *apprendre par cœur, to learn by heart*.

convertirse en una religión del libro⁶⁵. La proliferación de libros se perpetuaría después de la legalización del cristianismo lo que dio lugar a la fundación de Scriptoria en toda Europa, de modo que los monasterios y conventos se convirtieron en los lugares donde moraba la cultura, y único acceso a la educación. Lo que es paradójico e interesante, es que esto ocurriera al mismo tiempo que las tasas de analfabetismo aumentaban dramáticamente. Los padres de la Iglesia fueron dando forma mediante la escritura acerca de Jesús y sus enseñanzas formando un corpus doctrinal escrito:

El éxito de estos autores se debió en buena parte a la elegante simplicidad del alfabeto latino y a la estabilidad de la *pax romana*. Bajo el dominio de Roma fueron muchos los que aprendieron a leer y escribir ... En tiempos de Cristo, la publicación de libros alcanza cotas desconocidas hasta entonces. En la gran Biblioteca de Alejandría, durante el siglo I, se guardaban 532.000 títulos (Shlain 333).

La Biblia se había convertido en El Libro, en La Lectura por excelencia devolviendo a la escritura un estatus de autoridad que en origen no estaba implícito en el cristianismo⁶⁶. La tensión entre los signos de la nueva religión y lo que estos representaban se mantuvo durante años ya que lo que querían hacer de las imágenes y de la escritura las autoridades eclesiásticas, distaba de lo que lo que el populacho veía en ellas lo que desembocó en una guerra de imágenes (iconoclastia) en la que se materializaron los conflictos entre la palabra y la imagen (escritura material) en el seno del cristianismo.

⁶⁵De acuerdo con la teoría de Gil Fernández, la veneración de la letra, la obsesión por salvaguardar la tradición palabra por palabra y la adoración del libro hasta un punto que él mismo califica de fetichismo, proviene de la dura persecución de Diocleciano contra los cristianos en el siglo IV.

⁶⁶Este sentimiento se pudo enfatizar con la imprenta: «La nueva homogeneidad de la página impresa parece que inspiró una fe subconsciente en la validez de la Biblia impresa ... Fue como si lo impreso, como producto uniforme y repetible que era, hubiese tenido el poder de crear una nueva superstición hipnótica del libro como independiente de la intervención humana e incontaminada por ella. Ningún lector de la época de los manuscritos pudo haber alcanzado este estado de espíritu en relación con la naturaleza de la palabra escrita» (Mc Luhan 213).

El rostro visible de Allāh

Si en el cristianismo el milagro central que surge del encuentro entre el ángel Gabriel con María es el de la imagen, en el Islam, del encuentro entre Gabriel y Mahoma surge el milagro de la escritura, junto al hecho de la adquisición instantánea de la alfabetización y el nacimiento de una nueva escritura⁶⁷.

¡Recita en el nombre de tu Señor, Que ha creado,
Ha creado al hombre de sangre coagulada!
¡Recita! Tu Señor es el Munífico,
Que ha enseñado el uso del cálamo,
Ha enseñado al hombre lo que no sabía (Sura 96:1).

Puesto que las primeras palabras que Allāh envió a Mahoma fueron el mandato de leer o recitar: “Corán”⁶⁸, Dios Todopoderoso se afirma en su potestad creativa absoluta, con lo que la creación se convierte en un gran sistema de signos que obliga a la razón humana por imperativo divino a leer⁶⁹, haciendo uso de su capacidad de

⁶⁷Todos los sistemas de escritura tienen un origen mítico paralelo a su origen real pero en el caso del alfabeto árabe, la mezcla de datos históricos y leyenda son especialmente notables. La historia del alfabeto árabe no comenzó con el Islam sino que puede ser rastreada al menos hasta el siglo VI a. C. y fue desarrollada a lo largo del sudeste de la península arábiga por reinos de la antigüedad situados en ricas rutas comerciales. Estas poblaciones hablaban una serie de lenguas emparentadas conocidas como árabe meridional antiguo y que les permitía entenderse. Cuando los árabes empezaron a escribir su lengua todavía no tenían un alfabeto propio y tuvieron que utilizar los que habían sido inventados para otras lenguas. De acuerdo con la mayoría de los estudiosos, el alfabeto árabe tiene por lo tanto el origen en la escritura nabatea que proviene del arameo y del fenicio a su vez. Se han encontrado ejemplos de escrituras nabateas que tienden en su caligrafía a parecerse al árabe y es de éstas de donde se tomaron los rasgos visuales tan característicos del árabe y que le hacen fácilmente distinguible como son la ligadura para conectar unas letras a otras y la línea horizontal de base que le da el carácter marcadamente lineal sobre la que destacan caracteres verticales por arriba y por abajo. Sin embargo, en los últimos años se han dado controversias sobre los orígenes del alfabeto arábigo y se duda de si derivó de alguna forma previa o si hubo diferentes intentos y líneas que se abrieron y cerraron y por lo tanto las antiguas inscripciones preislámicas que tenemos hoy no son el principio de una larga cadena hasta el árabe actual sino ejemplos de los múltiples intentos de crear un alfabeto propio.

⁶⁸Tras recibir varias revelaciones en una cueva del monte Hira, Mahoma comenzó viajes desde la Meca, su ciudad natal, para propagar la nueva religión. Allí llegó a ser jefe de la comunidad y para el año de su muerte, 632, dominaba gran parte de la península de Arabia cuya población se fue convirtiendo poco a poco al Islam. Las revelaciones fueron compiladas en algún momento hacia el 650 por el califa Uthmán u Osmán cuando el árabe estaba aún en proceso de desarrollo. Esta edición con ligeros cambios es prácticamente la misma que se usa hoy.

⁶⁹Hay que tener en cuenta que esta visión del libro como mundo y del mundo como libro de la creación también es un tópico que se desarrollará en las áreas cristianas de Europa a partir del siglo XIII, cuando se extiende la cultura libresca.

raciocinio, la maravilla, y el poder del Creador. De ahí la particularidad del ser humano como destinatario y testigo a la vez de la Revelación (Puertas Vílchez, *Historia del pensamiento estético árabe* 78). De esta forma, leer se convertiría en una tarea clave para los musulmanes:

Recordemos las primeras palabras reveladas al profeta Mahoma, “lee, recita”. ¿Acaso la palabra Corán no se refiere también al acto lectura y recitación? Lee el mundo en los cielos como una tabla de signos. Eres el primero y, ante todo, lector, después creyente.

A este precepto responde la categoría de la escritura en el Islam como práctica y arte superior:

En Islam, la escritura es un absoluto, lo Absoluto, el Sancta Sanctorum⁷⁰.

Respecto a la Biblia, el Corán tiene una función muy distinta en lo que se refiere a su relación con el arte pues, el Corán, es mensaje revelado de forma cerrada y única y cada una de sus palabras procede directamente de Dios. Es un libro creado desde la nada y en una lengua que no existía antes. El Corán es la palabra de Dios hecha visible, el mismo Dios convertido en libro. Así, los problemas de la estética occidental que estudian la correspondencia entre lenguaje y contenido en la pintura, se traduce en el mundo árabe en las preocupaciones de la literatura del *ʿĪzāz* o la inimitabilidad del Corán que discute las relaciones entre forma y contenido que preocupó desde temprano a los sabios del Islam y que dio lugar a formas de pensamiento propiamente árabes. Es un tema teológico que también afectó a la reproducción caligráfica del Corán y, por lo tanto, pasó a ser un tema estético⁷¹. Por eso en el Islam gran parte de las cuestiones teológicas tienen que ver con la comprensión del lenguaje y su papel. «Allāh habla, antes que nada, árabe por lo tanto el Corán no es visto como un evangelio para ser revelado en cualquier lengua. De ahí la creencia de que la lengua árabe, surgida en el Corán, ha de ser considerada un milagro»⁷².

⁷⁰«Recall the first words revealed to the Prophet Muhammad, “Read, recite”. Does not the word Qurʾān also mean the act of reading and recitation? Read the world on the heavens as a table of signs. You are the first and foremost a reader, then a believer» (Khatibi, Sijelmassi 6). «In Islam, writing is an absolute, the Absolute, the Sanctus Sanctorum» (22).

⁷¹De este concepto se deduce la importancia de las composiciones en espejo tanto en la caligrafía como en la arquitectura mediante secciones que se reflejan y multiplican.

⁷²«Allah speaks Arabic first: so the Qurʾān is not seen as a gospel to be revealed in any language. Hence the belief that the Arabic language, occurring in the Qurʾān, is to be considered as a miracle» (Khatibi, Sijelmassi 18).

A pesar de lo que se cree habitualmente, en el Corán la cuestión del aniconismo no se hace muy explícita aunque⁷³ en varias ocasiones el Corán indica la imposibilidad de ver a Dios: «La vista humana no le alcanza» (Corán 6, 103) o «No me verás» (Corán 7, 143). Pero la caligrafía, como expresión de lo invisible se encargará de actualizar la revelación en cada trazo: (la caligrafía) «En el Islam glorifica el rostro invisible de Allāh»⁷⁴. Y es que la tradición islámica es de carácter dualista como lo es la propia escritura: «de este modo, leer es despertar lo erótico en el campo de la existencia. Es una lucha a través del espejo de Allāh de división desde sus dos aspectos: lo oculto y lo manifiesto»⁷⁵. Esta tensión entre el *Zāhir* (lo manifiesto) y *Bāṭin* (lo oculto), se va a desarrollar en el arte de la caligrafía. El Corán revela (*apocalypso*) lo Escondido y lo hace en árabe; la caligrafía lo muestra y al mismo tiempo lo oculta, esconde y acumula de nuevo entre los entrelazados y los arabescos. «Dijo [Dios]: “¡Adán! ¡Infórmales [a los ángeles] de sus nombres!” Cuando les informó de sus nombres⁷⁶, dijo [Dios]: “¿No os he dicho que conozco lo oculto de los cielos y de la tierra y que sé lo que mostráis y lo que ocultáis?”» (Sura 2:33)

Para entender el valor estético que los musulmanes otorgaron a su escritura, no figurativa en un principio, hay que tener en cuenta la consideración del origen divino del árabe que culmina en el desarrollo del particular arte de la caligrafía. Probablemente es el mejor ejemplo de escritura alfabética con valor estético-caligráfico⁷⁷. Reproducir el Corán es un acto piadoso porque los signos que contiene, mediante el alifato, son la verdadera encarnación de Dios.

⁷³De hecho, el judaísmo o el cristianismo tienen vocaciones más claramente anicónicas que lo expresado en el Corán en principio. Como reflexiona Puertas Vélchez, en el Islam nunca ha habido periodos tan salvajemente anicónicos como durante la iconoclastia bizantina.

⁷⁴«In Islam it glorifies the unseen face of Allah» (Khatibi, Sijelmassi 90)

⁷⁵«To read thus is to arouse the erotic in the field of existence. It is a flight across the mirror of Allah dividing from into its two aspects: the hidden and the manifest» (Khatibi, Sijelmassi 131).

⁷⁶Otro indicativo de la importancia de nombrar en el Corán son los 99 nombres con los que se refiere a Allāh.

⁷⁷La escritura en el Islam nunca fue simplemente un sistema de comunicación sino que se elevó enseguida a la categoría de arte empleándose desde temprano con fines decorativos y rituales. De hecho, la caligrafía árabe es imposible de desligar de la arquitectura. La primera vez que se da una inscripción en un edificio es en la mezquita Al-aqsa de Jerusalén (junto a la Cúpula de la Roca), data de 691, y se trata de un verso del Corán. La siguiente está en la mezquita del profeta en Medina y es de 709.

La superioridad de la escritura viene acompañada de la trascendencia que adquieren los instrumentos para su ejecución: el cálamo, la tinta y el tintero⁷⁸: «Sí, si todos los árboles de la tierra se convirtieran en cálamos y el mar y otros siete mares más se volvieran tinta, se consumirían todos antes de poder describir a Dios» (Sura 31-27). La letra nun (ن) suele asociarse al tintero por su forma de recipiente sobre el que cae una gota de tinta; la tinta, por su parte, suele asociarse a la sangre y, como hemos visto en la cita coránica, a cualquier líquido que puebla la tierra. Respecto al cálamo, comparado siempre con la primera letra del alifato, la *alif* (ا) también suele asociarse a cualquier elemento vertical sobre la tierra: árboles u hombres. A partir de esta cita podemos imaginar el mundo como la gran obra escrita de Allāh, junto a la alfabética del Corán. En el Sura 96: 1 “La Sangre Coagulada”, se indica cómo Dios ha “escrito” al hombre con sangre⁷⁹ y le ha enseñado a su vez un sistema nuevo de escritura:

¡Recita en el nombre de tu Señor, Que ha creado,
Ha creado al hombre de sangre coagulada!
¡Recita! Tu Señor es el Munífico,
Que ha enseñado el uso del cálamo,
Ha enseñado al hombre lo que no sabía

Además de la asociación con el cálamo, la letra *alif*, como la *aleph* hebrea, tiene un gran valor simbólico⁸⁰ ya que se asocia al orden cósmico y matemático donde representa a Dios⁸¹ por ser generadora de otras letras, y por lo tanto, reproductora del gesto de la creación. La *alif* es el punto de partida del módulo, no tiene otra igual ni ninguna otra referencia, es única por lo que se asocia a Dios y a la Unidad. A partir de la circunferencia que se traza de su diámetro, se genera el resto del alfabeto.

⁷⁸En 712 los árabes conquistaron la ciudad de Samarkanda en la Ruta de la Seda, descubriendo así un gran invento procedente de China: el papel que, junto a otras variables, hizo posible la Edad de Oro islámica durante la cual, a finales del siglo VIII, Bagdad estaba plagada de vendedores de libros y bibliotecas. Desde Samarkanda la industria del papel se extendió a otros territorios islámicos como Bagdad, Xátiva, o Damasco.

⁷⁹Entre los sufíes chiitas, cuando conmemoran el asesinato de Alí en Karbela, Irak, se golpean las frentes y la cabeza contra una pequeña piedra caligráfica en el suelo. La caligrafía aquí es la firma de sangre mística.

⁸⁰El valor simbólico y numérico del alfabeto árabe le fue otorgado por los Hermanos de la Pureza, un grupo de tendencia neo pitagórica, neo platónica y mística, que desarrollaron sus ideas hacia el año 1000 en Basora y que creían que la escritura expresaba el ritmo de la creación del mundo.

⁸¹Algunos la consideran Satanás porque está erguida y no se postra ante Dios

Tras la muerte de Mahoma sus seguidores comenzaron una campaña de arabización tras la que muchas civilizaciones abandonaron sus lenguas o sistemas de escritura para adaptar el árabe⁸². Pronto se convirtió en la lengua del comercio y la administración del Estado islámico lo que propagó el uso de la escritura rápidamente. Otra de las características de la cultura musulmana que sirvió para extender el árabe era la importancia concedida a la educación primaria especialmente en la lectura y escritura. Respecto a la educación, diremos que se adquiere el estatus de *hafiz* cuando se ha conseguido memorizar el Corán por completo a partir del estudio en la Madrasa. Los niños comienzan a dibujar las letras árabes sobre las denominadas tablas coránicas, planchas de madera para practicar que reutilizan una y otra vez. «Todo musulmán, al finalizar sus estudios en la escuela Coránica, recibe una tabla que evoca la omnipresencia de Alá con el mandato de no borrarla mientras viva» (Sanz 68). Hay todo un estudio sobre el uso mágico de estas tablas empleadas por el morabito o maestro tras retirarse de la enseñanza como instrumento para intervenir en el orden del universo. Sobre las tablas se dibujan símbolos y se escriben palabras mágicas a las que se les atribuye poderes de acuerdo con la tradición cabalística judía y la interacción de estos elementos dibujados adquiere funciones talismánicas⁸³.

Desde el principio del nacimiento de la nueva religión, lectura y escritura resultaron de suma importancia para los pueblos que la abrazaban como símbolo de unión bajo una religión y con la exclusividad para transmitir el mensaje sagrado. La veneración de la Kabah – vocación politeísta en origen– por parte de los pueblos nómadas de la zona y cuya transmisión cultural era de carácter oral, se convirtió en emblema monoteísta del Islam coincidiendo con la sedentarización y la adquisición del alfabeto. A pesar de tener el problema común de la transliteración de sus lenguas para lo que se han propuesto reformas del alfabeto, en general hoy en día la escritura árabe se mantiene como un medio poderoso de unificación de pueblos unidos por lazos culturales y religiosos:

⁸²Lograron dominar el Oriente Próximo, Egipto, España Asia central y partes de la India. Después se extendieron también a Malasia, Indonesia y Filipinas Tras la conquista muchas civilizaciones abandonaron su lengua para adoptar el árabe, o al menos, el alfabeto árabe para escribir sus lenguas (ucraniano, polaco, malayo, turco, persa, castellano (aljamiado), etc. Este detalle es importante porque revela que lo que unía simbólicamente el imperio o era tanto la lengua árabe sino el alfabeto, el medio visual.

⁸³«En las tablas coránicas es frecuente insertar el versículo llamado de “El Trono”, que hace el número 255 de la segunda sura del Corán. A este versículo se le atribuyen cualidades protectoras y curativas, siendo muy recitado por los creyentes musulmanes en momentos de apuro. El morabito se vale del agua obtenida después de lavar la tabla escrita con este versículo para bañar o dar de beber a los enfermos en la creencia de que el poder de la palabra sagrada del Corán reviste al creyente de una suerte de armadura mística que le hace invulnerable » (Sanz 64-70).

Pues sólo ella permite salir de los dialectos locales a la expresión de las raíces comunes originales, y consigue encarnar al mismo tiempo este sentimiento difuso de pertenecer a un grupo semítico que parece superponerse, desde el despertar de los nacionalismos árabes en el siglo XIX, al sentimiento de pertenecer al Islam (Sourdel-Thomine, “La escritura árabe y su evolución ornamental” 266 en Cohen, Fare Garnot 255- 268).

2. d. La escritura aquí y ahora: Del *Homo Typographicus* al *Homo Interneticus*

A todo el poder connotativo de índole religioso que absorbe la escritura alfabética, hay que añadirle, a partir del siglo XVI, el de la reproductividad mecánica lo que supondrá la reconfiguración del concepto de escritura, además del de las sociedades que fueron adaptando el sistema. En 1454 Johannes Gutenberg patenta la imprenta⁸⁴, un sistema parecido al que chinos y coreanos ya habían empleado siglos antes pero con las dificultades propias de los sistemas ideográficos. Estos habían confeccionado bloques de madera para estampar signos mientras que Gutenberg creó los tipos móviles de metal. Erasmo fue de los primeros en apreciar los beneficios aclamando a la imprenta como “el mejor de todos los inventos” y es que, a corto plazo, la imprenta facilitó la expansión del reformismo y, mediante la proliferación de textos, aumentó el número de manuales para aprender a leer y escribir⁸⁵, además del estudio de los textos bíblicos en general.

Las tasas de alfabetización, que habían ido en aumento, estallaron de repente. La sociedad en la que se había producido la aventura alfabética, sin embargo, fue golpeada por completo desde su base. Ninguna sociedad había tenido que lidiar anteriormente con las consecuencias de tanta alfabetización en un período de tiempo tan corto. Este factor, según propongo, fue la causa central de la agonía y éxtasis del Renacimiento (Shlain 411).

⁸⁴Remitimos al museo Gutenberg y su catálogo. AAVV. *El Museo Gutenberg de Maguncia. Una guía del Museo sobre la escritura y la imprenta*. Maguncia: Asociación de los Amigos del Museo Gutenberg, 2004.

⁸⁵En España el precursor de la enseñanza caligráfica fue el vasco Juan de Yciar con su “Recopilacion subtilísima” publicado en 1548. El sistema, tomado de Vanegas en el “Tractatto de Orthographia”, 1531, consistía en dar al alumno una tablilla de madera en las que se habían grabado las letras. El alumno tenía que repasarlas para memorizar los trazos. Como curiosidad, mencionar que el manual incluye textos blancos sobre fondo negro. (Mediavilla 206-211), enumera los manuales de caligrafía más significativos del panorama español desde Vanegas.

Las múltiples consecuencias de la imprenta sobrepasaron la dimensión de la industria del libro, afectando a toda nuestra forma de organización social y política, la percepción de la cultura y el arte, nuestra posición histórica e incluso creando un nuevo tipo de individuo, el *homo typographicus* que habita la *galaxia Gutenberg* como teorizó Mac Luhan. En 1873, en el contexto de los numerosos inventos del siglo XIX, el americano Philo Remington inventó la máquina de escribir en 1873 cambiando por completo la relación del individuo con la escritura partiendo de la postura física: del gesto de la mano arrastrándose sobre el papel linealmente, se pasó a la pulsión digital con ambas manos. La mano perdió el contacto con el papel y la escritura individual también se hizo homogénea y mecánica.

Finalmente, hoy estamos aún inmersos en la última de estas revoluciones: la que empezó a desarrollarse en la década de los sesenta y especialmente los noventa, la de Internet, en la que individuos de cualquier parte del mundo pueden conectarse mediante la World Wide Web y que han hecho de la escritura y la lectura el principal sistema de comunicación y acceso a la información. Esta nueva forma de relacionarse globalmente ha dado lugar al *Homo Interneticus* que ha vuelto a permitir la integración de facultades y sentidos en el aprendizaje, y que es emblema de la combinación de escritura e imagen.

Indagar en cómo la imprenta e Internet han afectado a nuestro comportamiento, afectividad, modo de relacionarnos y comunicarnos con el otro, la capacidad de inteligencia o de funcionamiento del cerebro, podría ser tema de más de un estudio especializado independiente y desde diferentes perspectivas que escapan a nuestro objetivo. Nosotros vamos a centrarnos en los cambios que afectaron directamente a la percepción de la escritura.

Utilitas versus Venustas: cuestiones estéticas de la escritura derivadas de la imprenta

La carrera de los sistemas alfabéticos en búsqueda de la eficiencia y la rapidez que culminó en la creación de la imprenta y la tipografía, no dejó del todo a un lado las cuestiones estéticas referidas a la escritura. Para empezar, se dio una división en la actitud de los creadores de letras que podemos parangonar a la de los estilos artísticos y que aún se mantienen en paralelo en la actualidad; esta doble vertiente es la de los calígrafos, creadores manuales de escrituras que confían en la mano, el ductus y la gestualidad para crear nuevos trazos originales y, por otra parte, los diseñadores de tipos quienes confían en la geometría y equilibrio de un sistema que se crea una vez para luego ser reproducido mecánicamente.

Las distintas formas de escritura perfilan y condicionan la mentalidad de las sociedades que las utilizan **[Figura 1]**. Y viceversa: la escritura, como producto cultural, adquiere estilos y formas según el contexto en que se dé.

De acuerdo con nuestras hipótesis, un medio diferente de comunicación se traducirá en diferentes patrones de pensamiento y formas sociales. El chino y la alfabetización occidental representan dos extremos de la escritura ... Los patrones de pensamiento orientales y occidentales están polarizados al igual que sus respectivos sistemas de escritura⁸⁶.

La tradición caligráfica suele asociarse a la cultura oriental de escrituras ideográficas, mientras que a las escrituras fonéticas—y el latino por antonomasia—parecen estar más volcadas en la conquista de la utilidad, la eficiencia y la exactitud, y se las suele relacionar más con los medios de reproducción⁸⁷. De hecho, la escritura alfabética permite la acumulación de significados en las palabras favoreciendo la posibilidad de un estudio etimológico, algo que no sucede ni en las culturas ágrafas ni en las ideográficas. No obstante, y pese a lo que se suele afirmar, el sistema alfabético siempre mantuvo

⁸⁶«Differences in modes of communication according to our hypotheses will result in differences in thought patterns and social forms. Chinese and Western alphabetic literacy represent two extremes of writing ... Eastern and Western thought patterns are as polarized as their respective writing systems» (Logan 47).

⁸⁷A pesar de haber perdido los restos pictográficos originales, las letras del abecedario mantienen valores por sí mismos independientes del de constituir palabras junto a otras letras. Yakov Malkiel en su obra *La configuración de las letras como mensaje propio*, 1993, se desarrollan todas estas posibilidades desde el uso de las letras en matemáticas, como ordenadoras del espacio (calles) en ciudades como Washington, siglas, descripción por su forma “una curva en ese”, “conducir haciendo eses” o en inglés a “T-shirt” an “A-skirt” o expresiones como “no entender ni jota”, “poner los puntos sobre las íes” “por hache o por b” o “al pie de la letra”.

cierta preocupación por cuidar la estética de la página y de la letra; de este interés por la apariencia de la letra⁸⁸ da buena cuenta el desarrollo de los diferentes estilos que se han indicado, así como el mimo con el que se planeaba el diseño de las páginas en los libros miniados⁸⁹.

Si se homogeneizó y profesionalizó el asunto de la escritura mediante el empleo de una máquina, esto también provocó un extendido interés por la escritura manual que comenzó a mirarse con cierta nostalgia; las prácticas caligráficas y el culto a los materiales de escritorio⁹⁰ se hicieron cada vez más populares. En el siglo XIX surge la preocupación por escribir bien: los ejercicios de caligrafía, el intento de unificar de nuevo la escritura a mano, el estudio científico de cómo sentarse correctamente, de las posturas adecuadas para escribir, o de cómo coger la pluma. De algún modo se equiparaba el carácter de la escritura y el modo de ejecución con el de su ejecutor⁹¹. Este interés por el estudio de la relación del cuerpo con la escritura, dio lugar a la ciencia de la grafología que investiga e incentiva lo que hay de único y personal en nuestros trazos individuales.

Prueba de este renovado interés, es que en EEUU en la actualidad hay más de cien clubs o sociedades de caligrafía, especialmente en California. Es interesante reflexionar sobre el hecho de que el arte de la escritura caligráfica siga triunfando significativamente

⁸⁸Paradójicamente, la escritura en Occidente, donde más se ha alejado de su origen pictográfico, es también donde más reflexiones en torno al tema de la escritura se han dado de ahí que casi siempre se haya intentado medir a la escritura con parámetros que le son ajenos en principio o que no la toman en su totalidad.

⁸⁹«Cualquier forma de escritura es favorecida; las formas de sus símbolos y el modo en que se escribe serán definidos por los materiales utilizados y el fin para la que se emplea. No ha sido generalmente considerado apropiado a través de gran parte de la historia de la escritura, sobre todo en Occidente, el utilizar el mismo grado de escritura para una lista de compras que para los textos religiosos de prestigio o para los de aprendizaje ... El aspecto de un sistema de escritura es su apariencia general y su “ductus” la forma en que se escribe (la forma en que los caracteres se forman en relación unos con otros, el número de trazos utilizados y el cuidado y la velocidad ejercida en la producción): A medida que los sistemas de escritura se desarrollan, a menudo llegan a incluir una gradación jerárquica»; «Whichever form of writing is favored; the shapes of its symbols and the way in which it is written will be molded by the materials used and the purpose for which it is employed. It has not been generally considered appropriated through much of the history of writing, especially in the West, to use the same grade of script for a shopping list as for prestigious religious or literacy texts ... The aspect of a script is its overall appearance and its “ductus” the way in which it is written (the way in which the characters are formed relate to one another, the number of strokes used and the care and speed exerted in production): As script systems develop they often come to include a hierarchical gradation of scripts» (Brown 50-51).

⁹⁰A pesar de que hoy la escritura parece estar al alcance de todos, aún hay símbolos que permiten marcar la élite a quien escribe por ejemplo con una Parker o un Montblanc.

⁹¹Los japoneses se refieren a alguien como que tiene una escritura bonita para hablar de su gracia y belleza como persona.

en países como EEUU y Reino Unido –a la cabeza de la industrialización y el desarrollo tecnológico– contando con el mayor número de aficionados. En 1921 se funda la “Society of Scribes and Illuminators”⁹² con más de 15.000 miembros en la actualidad de todas partes del mundo, la mayoría profesionales⁹³.

Los motivos de este resurgimiento deben buscarse en el secreto de nuestros deseos más inhibidos. La caligrafía, a nuestro entender, constituye una escuela de conocimiento de uno mismo que guarda relación con lo espiritual. Se fundamenta en valores que excluyen cualquier noción de moda (Mediavilla xix).

Nuestra sociedad atraviesa una crisis. Una crisis de raíces y de identidad que crea en los individuos la necesidad de afirmarse y de buscar su devenir. No es un fenómeno casual que las paredes de nuestras ciudades estén completamente cubiertas de grafiti o de pintadas. Esta tendencia corresponde probablemente a una necesidad natural de apropiación del espacio, a una voluntad por parte del ciudadano de manifestar su existencia. La caligrafía podría ser una respuesta a este deseo, pues permite situarse en el espacio y en el tiempo (Mediavilla xxi).

En la versión mecánica de la escritura, la tipografía también tiene un interés muy alto en la sociedad actual en la que el diseño ha adquirido mucha importancia a partir de la publicidad. Los ordenadores, lejos de acabar con la escritura, han extendido su uso y el interés del mundo por sus formas dando lugar a una situación realmente paradójica: la imitación de la escritura manual por parte de la máquina mediante las que son llamadas “letras ductales”. Por ejemplo, algunas de la tipografía “ductales” de Microsoft Works o Appel: *Brush Script*, *Mistral*, **Chalkduster**, o *Hanswriting Dakota*. Otras imitan el aspecto visual de los papiros, de las epigrafías clásicas, o de los grafitis antiguos: Papyrus, **ENGRAVERS**, HERCULANUM.

⁹²Sede en Reino Unido: <http://www.calligraphyonline.org/>
Sede en Nueva York: <http://www.societyofscribes.org/>

⁹³En EEUU la renovación la protagonizaron Frederic Goudy (1865-1945) y William A. Dwiggins (1880-1956), partiendo de la escuela inglesa. El estilo de escritura inglés del siglo XX, renovado por el polifacético William Morris (1834-1896) y su discípulo Edward Johnston (1872-1944, *Writing, and Illuminating and Lettering*), 1906. también sigue siendo muy apreciado en Francia.

Hace cinco mil años, la escritura inició un largo y difícil proceso para convertir las imágenes en letras. Desde la invención del ordenador, a los usuarios les encanta ignorar los valores fonéticos de las letras y, por el contrario, las disponen de forma decorativa (confirmando la premonición de Picasso y Braque) (Shlain 538).

Y es que la historia de la escritura, lejos de haber terminado, está seguramente en su mejor momento:

Las posibilidades de producir formas de letras novedosas y originales nunca han sido más propicias o accesibles o individuales, puesto que el ordenador combina la libertad del dibujo caligráfico con las capacidades de reproducción de la fotografía y el poder generador de los procesadores de datos electrónicos⁹⁴.

En el siglo XXI el alfabeto continúa teniendo una gran fuerza visual y atractivo para artistas especuladores, masones, cabalistas, magos, poetas, amantes de lo visual y de la belleza, forofos del diseño, o *freakies* y está íntimamente ligado al mundo de la imagen. Hoy abundan los calígrafos e iluminadores modernos, están en los libros y en la calle en forma de grafiti –nuestra escritura monumental moderna. Hoy como ayer, y quizá más que nunca, conviviendo con la funcional, podemos asegurar que existe una escritura para mirar ya que si hay algo que combine tipología, diseño, imagen, y escritura, y que forme parte de nuestra vida cotidiana, uniendo por encima de diferencias culturales, sociales, de edad o económicas, este es el formato de Internet mediante sus plataformas de blogs y redes sociales.

⁹⁴«The possibilities for producing innovate and original forms of letters has never been greater, or accessible to more individuals, since the computer combines the freedom of calligraphic drawing with the reproductive capabilities of photography and the generative power of electronic data processing» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 284).

Hacia una nueva alfabetización: Escritura sinestésica

El alfabeto, la imprenta, el ordenador e Internet nos han hecho diferentes. Ya no recorremos un texto desde su inicio con detenimiento; más bien navegamos millones de páginas en las que reparamos unos minutos y que nos llevan a otras a las que no volveremos nunca. En general no estamos en el mismo sitio durante mucho tiempo porque Internet nos ha convertido en seres erráticos y nómadas en nuestro comportamiento para con la escritura. Hemos reducido nuestra capacidad de concentración y almacenamiento de información para transformarla en una red que acumula hipervínculos que se relacionan entre ellos. Nuestra forma de interacción con el mundo se ha hecho muy compleja y distinta respecto a la de nuestros antepasados, pero mantenemos vínculos con el modo de pensamiento mitológico ancestral: «El encuentro, en el siglo XX, entre los aspectos alfabético y electrónico de la cultura, confiere a la palabra impresa un papel decisivo en la contención del retorno al África que llevamos dentro» (Mc Luhan 72). Mac Luhan y, antes que él, Vannevar Bush predijeron nuestra vida en la época de la revolución digital.

Costó siglos desarrollar el “pensamiento pantalla” teorizado por Anne-Marie Christine por el que el hombre se salía de su realidad tridimensional y ritualizada para aprehender de la naturaleza el pensamiento bidimensional. También costó siglos abandonar las formas de pensamiento del mitograma para acceder a la linealidad. Sin embargo ahora, en el siglo XXI, paradójicamente, lo que nos preocupa son las personas que sólo viven la realidad a través de una pantalla y cuyas capacidades deductivas y de lecto-escritura –tal y como se han considerado tradicionalmente– se han visto disminuidas. Estamos frente a una era diferente en la que se exige la colaboración de todos nuestros sentidos.

Como defiende Chiurazzi en “Leer de otro modo”, en su opinión el problema del logocentrismo y la crítica a la escritura fonética hoy, no radica tanto en la escritura misma sino en su lectura. Él creía que la animosidad a leer de otro modo ya se encuentra latente en Derrida aunque sus estudiosos se hayan centrado más en la propuesta de reparación de la escritura más que en la de una nueva lectura⁹⁵:

... la lectura lineal es una cuestión de logos pero no podemos reducir al logos en su opinión en una sola dimensión basada en la voz: la lectura es una función compleja consistente en la continua interacción de la visión y la voz, en la transformación en sonidos de aquello que se ve (6).

Derrida planteó la superación del logocentrismo releendo lo ya escrito de un modo no lineal pero en realidad, dice Chiurazzi: «esta escritura fonética lineal no ha existido nunca, ha sido el producto de una idealización y en consecuencia de una eliminación, la del pensamiento pluridimensional, el pensamiento que Leori-Gourhan llama “mitograma”» (7). La pluridimensionalidad, la necesidad de sinestesia está implícita en la lectura aunque la metafísica de la presencia haya sometido la escritura hasta subordinarla al logos. La alternativa al sistema fonológico está en la imagen: para leer, primero hay que mirar.

⁹⁵Chiurazzi llega incluso a hablar de tergiversación y simplificación por parte de los seguidores de Derrida y su interpretación del fono-logo centrismo (6). Según él mismo indica, la propia palabra “différance” es un emblema de lectura sinestésica porque necesita ser escuchada y mirada simultáneamente para ser comprendida. Requiere la puesta en marcha de más de un sentido para activarse.

Para Mc Luhan una de las consecuencias de la imprenta, y la que más nos interesa para este estudio, fue la de la acentuación de lo visual en el proceso de lectura y escritura frente al sentido auditivo – la *phoné* en términos derridianos –que había predominado hasta el siglo XV. De acuerdo con Mc Luhan, la fonetización había fomentado la importancia del oído, al que primero se le hacía ver para después hacerle escuchar: «Es posible que la esquizofrenia sea una consecuencia necesaria de la alfabetización ... Es el camino del alfabeto fonético, que lleva al hombre al mismo tiempo a grados variables de esquizofrenia dualista» (41). El alfabeto y, más aún después de la imprenta, reforzó la visualidad de la escritura permitiendo el paso de la pura oralidad a la contemplación del blanco en el espacio como hilo conductor del discurso. El efecto ventana que provoca la tipografía hace, sin embargo, que esta visualidad se ponga al servicio de la transparencia para permitir el acceso al significado hasta hacerse casi invisible⁹⁶. De acuerdo con el canadiense, desde el Renacimiento tenemos una cultura basada en el texto impreso y en la cultura del libro pero ahora, en la era electrónica, es el momento de la imagen porque en occidente “ver es creer” y “una imagen vale más que mil palabras” y tener una “idea” implica haber visto antes⁹⁷.

En el curso de la historia, la humanidad se ha visto profundamente influida por la periódica aparición de libros muy poderosos. Desde las tablas que Yahvé entregó a moisés hasta las obras de Homero, Platón, Aristóteles, Pablo de Tarso, Agustín de Hipona, Mahoma, Tomás de Aquino, Galileo, Descartes, Newton, Kant, Jefferson, Hegel, Darwin, Marx y Freud, todas dejaron su huella en su época. Desde la explosión atómica de 1945 y la imagen de la Tierra de 1968, ningún libro ha tenido, ni de lejos, un impacto como el de estas fotografías (Shlain 529).

⁹⁶Cuando un texto no se entiende, se puede leer en voz alta para poder comprender mejor su sentido. Esto nos lleva a pensar que cuanto mayor regularidad tipográfica aparenta un texto, con más fuerza convoca la visualidad y el silencio. Una de las contradicciones que aún entrafia el sistema es que para aprender a escribir, el primer paso consiste en memorizar el alfabeto recitándolo en voz alta.

⁹⁷Recordemos que la palabra “idea” viene del pasado del verbo “ver” en griego: *blepo* > *eida* > *idea*: [Traducción adaptada al castellano] «Nuestra palabra *idea* deriva de la griega *eidos*, “la apariencia de una cosa”. *Teoría* deriva de la palabra griega *theorein*, “ver” ... El término *especular* deriva del latín *specere*, “mirar”. La palabra en español ver se puede referir tanto al conocimiento como a la vista por el ojo. Los términos *visión* or *vista* (dilucidación, prever) connotan conocimiento. Abundan otras metáforas visuales; *luz* se refiere al conocimiento y *oscuridad* a la ignorancia; mientras que *reflexionar* es pensar. El término *contemplar* vine del latín *contemplare*, “observar”. Términos como *claridad*, *brillante*, *iluminado*, *claro*, o *lúcido* también se vinculan a conocer y ver»; «Our word *idea* derives from the Greek word *eidos*, “the appearance of a thing”. *Theory* derives from the Greek Word *theorein*, “to view” ... The term *speculate* derives from the Latin *specere*, “to look”. The English word *see* can refer to either knowledge or sight by eye. The terms *vision* or *sight* (insight, foresight) connote knowing. Other visual metaphors abound; *light* refers to knowledge and *darkness* to ignorance; while to *reflect* is to think. The term *contemplate* comes from the Latin *contemplare*, “to observe”. Terms such as *bright*, *brilliant*, *illuminate*, *clear*, *lucid* also link knowing and seeing» (Logan 121).

En el mundo con alfabeto fonético la pulsión de separar continente y contenido es natural porque vemos el fondo ignorando la forma pero la verdadera escisión de los sentidos vino con la imprenta⁹⁸ revolucionó el mundo porque su principal característica es la de la repetición y ésta lleva a la hipnosis obsesiva: [la tipografía] «se concentra en el “contenido”, como si estuviese escuchando al autor» (122). La escritura de la era alfabética, se leía en voz alta o en voz baja mediante un bisbiseo, se seguía con el dedo y estaba pensada para el oído, no para el ojo. La tipografía es visual, pero sólo y únicamente visual; aísla el sentido. Además, la imprenta deteriora la memoria, no así los manuscritos anteriores pensados para ser leídos en voz alta y memorizarlos:

Pero la razón más fundamental del recuerdo imperfecto es que con la imprenta se da una separación más completa entre el sentido visual y el audiotáctil. Esto implica al lector moderno en una traducción total de la vista a sonido cuando *mira* la página. El recuerdo del material leído por el ojo queda entonces confundido por el esfuerzo de recordarlo tanto visual como auditivamente⁹⁹ (Mc Luhan 143).

Hemos tenido que dejar de asociar escritura al formato de libro de papel para retornar a la “pensé de l’écran” que conquistó el Homo Sapiens al observar las superficies de la cueva. La vuelta al pensamiento pantalla es la vuelta al espacio curvo: el cóncavo de la bóveda celeste y el convexo del ánfora como espacio de escritura; las primeras pantallas eran ligeramente convexas: «Con el reconocimiento del espacio curvo en 1905, la galaxia Gutenberg quedó oficialmente disuelta» (Mc Luhan 361). La teoría de la relatividad y del espacio curvo eliminaría el punto de vista fijo. Entre el mundo anterior en el que estábamos convocados a la esquizofrenia y el post-Gutenberg en el que lo visual tomó el monopolio de nuestra percepción, Mc Luhan augura con optimismo el futuro de la era electrónica en el que se dará la sinestesia en las tareas asociadas a la escritura y la lectura.

⁹⁸Sin embargo, el invento no afectó de igual modo a la cultura china o árabe, la primera por no tener una escritura fonética y la segunda por ser una excepción alfabética en la consideración de la escritura.

⁹⁹Y continúa: «Las personas con “buena memoria” son las que tienen “memoria fotográfica”. Esto es, que no traducen en un sentido y en otro, de ojo a oído, y no tienen las cosas “en la punta de la lengua” que es el estado en que nos hallamos cuando no sabemos si ver y oír una experiencia pasada» (Mc Luhan 144).

Esta nueva forma de pensar ya fue presentada por el científico Vannevar Bush¹⁰⁰ quien, inspirado por las máquinas de lenguaje (grabadoras de voz, critográficas, codificadoras, etc.) de la Segunda Guerra Mundial, en su artículo de 1945 “As We May Think” imaginaba un sistema que se crearía en el futuro a la que llamaría “memex” y en la que se almacenaría información de forma asociativa y mediante redes significantes. A Bush le preocupaba la cantidad de información que el hombre producía y acumulaba y que nunca sería capaz de asimilar por lo que se plantea “cómo podríamos pensar”, es decir, cómo podríamos adaptar nuestras formas de reflexión y nuestro cerebro para enfrentarnos al exceso de información actual.

Consideremos un aparato futuro de uso individual, que es una especie de archivo privado mecanizado y biblioteca. Necesita un nombre, y para acuñar uno al azar, le llamaremos “memex”. Un memex es un dispositivo en el que una persona almacena todos sus libros, registros y comunicaciones, y que está mecanizado de modo que pueda ser consultado con gran velocidad y flexibilidad. Se trata de un suplemento íntimo ampliado de su memoria. Consiste en un escritorio, y si bien es de suponer que puede ser manejado desde una distancia, es sobre todo el mueble con el que trabaja. En la parte superior están inclinadas pantallas translúcidas, donde el material se puede proyectar para una lectura cómoda. Hay un teclado, y conjuntos de botones y palancas. A parte de eso, se parece a una mesa ordinaria¹⁰¹.

¹⁰⁰Vannervar Busch (1890-1974) fue un científico e ingeniero estadounidense que colaboró con el gobierno durante la Segunda Guerra mundial y participó activamente en el desarrollo político de la bomba atómica.

¹⁰¹«Consider a future device for individual use, which is a sort of mechanized private file and library. It needs a name, and to coin one at random, “memex” will do. A memex is a device in which an individual stores all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory. It consists of a desk, and while it can presumably be operated from a distance, it is primarily the piece of furniture at which he works. On the top are slanting translucent screens, on which material can be projected for convenient reading. There is a keyboard, and sets of buttons and levers. Otherwise it looks like an ordinary desk» (Bush, cap. 6 par 6-7).

Este dispositivo “memex” que Bush imaginaba y que no entendía no se hubiera inventado antes: «Es extraño que los inventores del lenguaje universal no se hayan aferrado a la idea de producir uno que se ajustara mejor a la técnica de transmisión y grabación de voz»¹⁰² es lo más parecido al “escritorio” de nuestra pantalla donde escribimos todo y se ha considerado un precursor del World Wide Web. Como explica en su artículo, el aparato permitiría recibir información a través de nuestros sentidos: táctil, visual, auditiva para llegar al cerebro lo antes posible y no tener que traducirlas haciéndolas pasar por otros sentidos.

En su ensayo Sobre la fotografía, Benjamin ya advertía que el analfabeto del futuro no será ya el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía. Además de la cultura visual para desentrañar el corazón de las imágenes que el pensador alemán solicita, hoy habría que ir aún más lejos con esta afirmación. Efectivamente, en la actualidad la escritura lineal sobre el libro o la página –acompañada o no de una ilustración– ya no se presenta como la única forma de acceso al conocimiento; es más, leer y escribir ya no son suficiente para demostrar la alfabetización pues los ordenadores e Internet han producido el concepto de “nueva alfabetización”¹⁰³ que incluye los nuevos parámetros de acceso a la información en la actualidad y que implica el manejo de las nuevas tecnologías. Cuando la humanidad creía que había desarrollado al máximo su capacidad de raciocinio iniciada por los griegos e impulsada por la escritura del alfabeto y la imprenta, el ordenador vino a desafiar de nuevo nuestra mente haciéndonos ver que la sensación de clímax intelectual había sido un espejismo.

La codificación lineal en un solo plano, visual o en secuencia, es totalmente convencional y limitada. Está en peligro de ser barrida en nuestros días de cualquier área de la experiencia de nuestro mundo occidental. Hemos estado acostumbrados durante mucho tiempo a elogiar a los griegos por la invención del orden visual en escultura, pintura, ciencia, así como en filosofía, literatura y política. Pero actualmente, al haber aprendido cómo valerse de cada uno de los sentidos aisladamente, los eruditos miran con recelo a los griegos por su pusilanimidad (Mc Luhan 88)

¹⁰² «It is strange that the inventors of universal languages have not seized upon the idea of producing one which better fitted the technique for transmitting and recording speech» (Bush Cap. 3 par-4).

¹⁰³ «Con el nombre de nueva alfabetización, incluimos todos los lenguajes surgidos de Internet y las nuevas tecnologías, así como todos los recursos que nos sirven para favorecer la comunicación intercultural, de manera que podemos decir que la alfabetización en medios de comunicación es algo integrado en nuestra vida cotidiana y es multidimensional ... Toda la complejidad que tiene el mundo actual se trasluce en la representación que nos hacemos de él ...» (Acaso16, en el prólogo de Roser Juanola Terradellas).

El libro, tal y como se concibió: como código cerrado que ataba, ligaba (“legere”, “leer”) hojas escritas, ha sido sustituido por el hipertexto de Internet, entradas o blogs que han desplazado la idea de texto con principio y fin, la idea de autor único y que han hecho posible el libro delirante que soñaba Borges en “El Libro de Arena” y que ha reactivado una suerte de imaginario colectivo que colabora para construir algo¹⁰⁴. Estos hipertextos están contruidos con la colaboración de gente de todo el mundo y cuya autoría, por lo tanto, es colectiva¹⁰⁵; trabajamos de nuevo para la tribu¹⁰⁶.

Uno de los múltiples efectos de esta nueva alfabetización en Occidente, es la convivencia de dos generaciones que se acusan mutuamente de no saber emplear las herramientas culturales apropiadas; la primera no sólo puede leer y escribir, sino que aprecia las oportunidades que les brindan estas habilidades y ha hecho de ellas un valor fundamental de conocimiento. La segunda, sin embargo, cada vez encuentra más dificultades para manejar un bolígrafo o para concentrarse en la lectura durante un tiempo prolongado, pero maneja dispositivos electrónicos con facilidad y los considera su forma de estar en conexión con el mundo. Dislexias, mala ortografía, mala letra y una lista interminable de problemas de los que se acusa a la pantalla¹⁰⁷. La inteligencia no decae, más bien al contrario¹⁰⁸. Hoy

¹⁰⁴En lugares como Corea del Sur donde el problema de la adicción a Internet alcanza cuotas extremas, se ha comprobado que la educación primaria basada en el aprendizaje por ordenador y guiada por un profesor es muy exitosa y que está formando una de las generaciones más inteligentes del mundo. Lejos de temer percibir la gran memoria externa que supone Internet y verla como una amenaza para nuestra inteligencia, memoria o habilidad de relacionarnos, se ve como una muestra de confianza en la suma de las capacidades y el trabajo colectivo y en equipo.

¹⁰⁵Intelectualmente no pertenece a nadie en principio pero sólo intelectualmente porque bajo estas escrituras utópicas como en todo hoy subyace el capitalismo y el comercio, la publicidad, y el consumo.

¹⁰⁶«La imprenta es la fase extrema de la cultura del alfabeto, que destribiliza o descolectiviza al hombre» (Mc Luhan 232).

¹⁰⁷«Hubo también otros indicadores de que algo importante se había puesto en marcha. De pronto aparecieron casos de jóvenes que no eran capaces de aprender a leer, víctimas de una enfermedad, desconocida hasta entonces, llamada dislexia (y desconocida en la ideográfica China), con una incidencia alarmante en las aulas de la eurocéntrica televidencia. Los niños disléxicos, casi siempre varones (9:1), tienen problemas para poder descifrar el alfabeto. Según una teoría, bastante verosímil, se debe a una alteración en la dominación hemisférica. El 90 por 100 de los centros del lenguaje residen normalmente en el hemisferio izquierdo (en el caso de las personas diestras). En el disléxico zurdo, la distribución de los centros del lenguaje suele ser de 80/20 o 70/30. Aunque no podemos estar seguros de que la dislexia no haya existido en otras épocas, parece que surge con más virulencia en el preciso momento en que una generación completa comienza a devaluar el modo de conocimiento relacionado con el hemisferio izquierdo. Quizá la televisión haya sido el agente que haya equilibrado los dos diferentes modos de percepción del cerebro humano» (Shlain 532).

¹⁰⁸Hoy en día los estudiantes no sólo leen en un libro la información sino que cuentan con páginas webs interactivas o con Youtube para tener lecciones magistrales en casa. La educación de vanguardia está sabiendo aprovechar estos nuevos recursos para los nuevos cerebros que habitan las aulas.

nuestros cerebros están acostumbrados a una suerte de sinestesia que les permite captar diferentes tipos de información diversa al mismo tiempo y que ha permitido aprehender la realidad de forma muy diferente. Mirar el mundo con una banda sonora constante en el mp3, por ejemplo, ha permitido asociar movimiento, imagen y sonido, ambivalencias de nuestra percepción que el cine y los videojuegos ha intensificado hasta condicionar nuestro modo de relacionarnos con lo que nos rodea.

A modo de conclusión: *Homo Interneticus*¹⁰⁹

Parecería que la evolución de la escritura llevaba el camino de imponer el pensamiento lógico, lineal y abstracto para desplazar casi por completo el holístico que favorecía el ideograma, del mismo modo que el alfabeto latino apuntaba a borrar el resto de los sistemas sobre la tierra. También parecía en principio que los ordenadores, y concretamente Internet, como epítome del desarrollo de la escritura tipográfica, reforzarían esta imparable carrera. Sin embargo, como algunos teóricos empezaron a observar desde muy temprano, prácticamente al mismo tiempo que se visualizaba y desarrollaba la idea de un mundo global en la web, Internet vendría a provocar justamente el efecto contrario: reequilibrar las funciones cerebrales aunando la lateralización en el proceso de escritura y lectura, un reencuentro entre la abstracción lineal y el pensamiento holístico intuitivo, una nueva forma de comunicación combinando lo mejor de los pictogramas, ideogramas y sistemas alfabéticos, un espacio de convivencia entre sistemas de escritura y culturas, y, en definitiva, la reconciliación entre escritura e imagen.

¹⁰⁹El concepto, que reconoce la influencia de McLuhan, fue acuñado en el documental dirigido por la Dr. Aleks Krotoski titulado: *The Virtual Revolution, Homo Interneticus*, presentado en marzo de 2010 en la BBC.

[Refiriéndose a los mensajes de Internet, teléfono o chat que contienen emoticonos] Nos encontramos así ante el mensaje bi-media de carácter simbiótico en el que la imagen y el texto se funden en un solo elemento, en una unidad semántica única portadora de una doble función ... Esta confrontación entre iconicidad y verbalidad ... se transforma en reconciliación entre lo arbitrario y lo motivado, entre lo analógico (las formas icónicas concretas) y lo digital (los signos discretos). La escritura se libera así de su estatus tradicional como forma visual del lenguaje, se eclipsa la oposición histórica de *logos* e *imago* como distintos órdenes de representación (Sema 38-39).

En las ciudades del mundo occidental la inmigración ha permitido que cada vez se puedan presenciar en la calle sistemas de escritura y alfabetos distintos pero es en Internet, Twitter, o Facebook, los países virtuales con más habitantes del mundo, donde todos los sistemas posibles conviven: imágenes, carteles, luces de neón. El carácter multidimensional de la escritura y la necesidad de operar con distintos códigos al mismo tiempo ha dado lugar a un nuevo concepto de alfabetización en el siglo XXI; junto al conocimiento del alfabeto que se da por sentado, ahora se requiere una alfabetización de carácter visual que nos permita acceder a los mensajes y discursos connotados de la publicidad y los medios, además de las habilidades que nos ayuden a manejar las nuevas tecnologías y a comunicarnos en un mundo multicultural y globalizado como el actual.

La máquina nos ha alejado físicamente de la escritura que de nuevo se interpone, y con ella su instrumento, el teclado, entre el hombre y la realidad. La escritura digital realizada como por control remoto, aleja las manos del hombre del palo y de la tierra¹¹⁰.

¹¹⁰Estamos tan lejos físicamente del producto que ejecutamos que la cuestión de la legibilidad, ese tema tan tratado por los teóricos de la escritura, hoy se refiere a la compatibilidad de sistemas y formatos en los archivos del ordenador. Así, una combinación matemática hace a un texto legible o ilegible reduciéndolo a códigos y símbolos que nosotros no podemos leer pero sí lo hace un programa concreto. Escribir y crear imágenes en el ordenador hoy es activar una serie de combinaciones matemáticas divisible que puede expresarse en una fórmula incomprensible (ilegible) para la mayoría.

Este aparente distanciamiento con respecto a la práctica primigenia de la escritura es sólo físico porque intelectualmente supuso un retorno al origen; de acuerdo con Shlain, la máquina de escribir sustituyó la linealidad de la escritura y el dominio del lóbulo izquierdo en su ejecución para adoptar una forma de trabajo cerebral más global y combinatoria como ocurría con la escritura pictórica:

...el sonido de su tecleo se podía oír en oficinas y hogares de todo el mundo occidental. Las máquinas de escribir cambiaron radicalmente la forma de producción de la palabra escrita. Los buenos mecanógrafos utilizaban ambas manos, la dominante y la no dominante, conectadas a ambos hemisferios ... (504)¹¹¹.

Porque en el ordenador, más que nunca: «cada escritura sería, en cierto modo, como la escritura cuneiforme o como los jeroglíficos, nunca únicamente fonética y siempre comprometida con elementos no fonéticos, iconográficos, ideográficos, incluso pictográficos» (Chiurazzi, 9). Ciertamente es que actualmente no escribimos sosteniendo un bolígrafo con la mano derecha (ejecutada por el lóbulo izquierdo, el del pensamiento abstracto) en progresión lineal, sino que empleamos ambas manos. Esto provoca la puesta en movimiento de todo el cuerpo mientras se mira una pantalla llena de iconos, pictogramas e ideogramas, que nos posibilitan combinar funciones en la escritura, y mediante programas de texto que nos permiten cortar y pegar, volver sobre nuestros pasos, y trabajar sobre múltiples documentos al mismo tiempo mientras visitamos infinitas webs, y textos que nos llevan a su vez a otros textos. Estamos en el mundo, en el *www*, en el *Wide World* desde donde ya no se puede escribir localmente, porque lo hacemos mientras estamos conectados, sentados sobre el mundo global y eso, necesariamente, tiene que afectar a la forma en que escribimos y lo que escribimos.

¹¹¹Leonard Shlain va más allá en su conclusión acerca de las consecuencias de esta nueva forma de escritura en la sociedad: «Al contrario que los escribas de todas culturas anteriores, los hombres escriben utilizando ambas manos en lugar de hacerlo únicamente con la dominante. Pienso que la aparición en la ecuación de la comunicación de millones de manos izquierdas de hombres dirigidas por millones de hemisferios derechos de hombres, al transmitir la mitad de todos y cada uno de los mensajes escritos en el ordenador, es un factor importante en el retroceso del patriarcado que no ha recibido la atención debida ... Los que escriben en el ordenador utilizan una coordinación entre mano y ojo que es más espacial que lineal: el ratón va de un lado a otro del cuerpo calloso, e invita a participar a las facultades del lado derecho del cerebro en las maniobras necesarias para generar la palabra escrita. Los característicos programas de procesamiento de texto de los ordenadores añadieron aún otra facultad relacionada con el hemisferio cerebral derecho. Los movimientos geométricos entre expresiones, frases, párrafos y pasajes completos han hecho aumentar la influencia del hemisferio derecho en la *redacción*. En un ordenador no hay que volver la página, algo que, de nuevo, se aleja del pensamiento lineal. Cuando se hace avanzar o retroceder el texto que aparece en la pantalla (*scrolling*), la percepción está más relacionada con los sistemas de reconocimiento de los bastones, controlados por el hemisferio derecho, y se parece más al desciframiento de los ideogramas verticales chinos que a la lectura de un texto alfabético ... El icono de la papelería ha sustituido a la palabra p.a.p.e.l.e.r.a» (Shlain 537-538).

Como ya adelantamos en la introducción, leer o construir un texto hoy se parece más a coser una red, a tejer un *patchwork*, a perderse por la calle.

Precisamente la obsesión por la rapidez es la que ha provocado los mayores cambios tecnológicos de los últimos tiempos en relación con la escritura. Nuestra forma de vida contemporánea fomenta la escritura rápida: el e-mail, el *Messenger* o *sms* (Short Message Service) que son los modos más extendidos de comunicación a nivel personal y profesional. Hoy en día a la sociedad occidental de tipo heterogéneo y multicultural le corresponde una escritura con las mismas características por lo que en ella conviven gran variedad de escrituras y tipologías al mismo tiempo y con diferentes fines. Por eso, como dijimos al principio, la escritura del siglo XXI es multifacética y multifuncional: los pictogramas en señales de tráfico, aeropuertos, y baños; sistemas de etiquetado internacional¹¹², signos matemáticos y taquigráficos que evocan su origen ideográfico, escritura monumental y publicitaria, escritura individual... Como vemos, no se presta a una sola definición y no se deja encorsetar en los estrechos márgenes de la palabra sino que es única; tiene cortos plazos y largos, destinatarios múltiples (cine, libros, publicidad), privados (carta), se dirige a las distancias cortas (carta, documento), medias (póster) o largas (luces de neón). Puede ser visible o invisible, comunicar o confundir. Se presenta en numerosas formas: en relieve como los jeroglíficos, deslumbrantes como los carteles de la gran ciudad, con tintas como las de la china ancestral, escurridizas como la de los posos del café, crípticas como el cielo, y la empleamos a diario para ayudarnos a recordar –nuestra vida, toda la historia– y, en definitiva, a existir. La escritura de la pantalla ya no es aquella inmutable grabada en la piedra: es fluida, líquida, fugaz, inaprensible. Hoy en día, podemos afirmar, miramos el mundo a través de la pantalla, filtrado por la escritura y la imagen.

¹¹²De estos pictogramas internacionales se encarga la ISO: Organización Internacional para la Estandarización.

La escritura versa sobre la comunicación. En nuestra época multi-media somos muy conscientes de que la escritura es sólo una parte de este proceso, que coexiste con una cultura oral desarrollada por vía de las telecomunicaciones, el cine y el sonido grabado, y que, a través de nuestra televisión, de las pantallas de los ordenadores y de nuestra prensa popular, ésta goza de una compleja interrelación con el sonido y la imagen. Sin embargo, la escritura es tan importante como siempre y todavía ocupa una posición casi talismánica en nuestras sociedades. El conocimiento es poder, ... y el acceso a la escritura abre los secretos de la identidad del conocimiento humano¹¹³.

¹¹³«Writing is about communication. In our multi-media age we are well aware that writing is only one part of this process, that co-exists with a developed oral culture of telecommunications, film and recorded sound, and that, through our television and computers screens and our popular press, it enjoys a complex inter-relationship with sound and image. Nonetheless, writing is as important as ever and still occupies an almost talismanic position in our societies. Knowledge is power; ... and access to writing unlocks the secrets of human knowledge identity» (Brown 7).

Imágenes: II. Tiempo alfabético: de la cultura sedentaria del libro al nomadismo de la era digital.

Figura 1

TABLA II:	
COMPARACIÓN DE PATRONES CULTURALES ORIENTALES Y OCCIDENTALES	
ORIENTE	OCCIDENTE
Ideogramas	Alfabetos
Orientación lobular derecha	Orientación lobular izquierda
No lineal	Lineal
Acústico	Visual
Analógica	Lógica
Inductivo	Deductivo
Intuitivo	Racional
Generalista	Especialista
Descentralizado	Centralizado
Local	Universal
Integrador	Fragmentado
Orientado al espacio	Orientado al tiempo
Tradicional	Progresivo
Tiempo cíclico	Tiempo continuo
Algebraico	Geométrico
Ciencia concreta	Ciencia abstracta
Orden y patrón	Ley Natural
Artesanía	Tecnología
Invención	Explotación
Técnica	Sistema
Costumbres- Moral (Confucio)	Código de Leyes
Harmonía natural (Tao)	Monoteísmo
Relativismo	Absolutismo

(Logan 49).

III. ALFABETO Y POSMODERNIDAD

«¿Cuánta deidad en una pintura sagrada?
¿Cuánta mesa en una mesa?
Una mesa tiene cuatro patas
Una “mesa” tiene cuatro letras¹»

3.a. Introducción

Salvados por el alfabeto

Como hemos venido diciendo en las páginas anteriores, de acuerdo con la mayoría de las historias de la escritura, la invención del alfabeto y concretamente el perfeccionamiento del alfabeto griego con su gran difusión a través del latino, supuso la culminación del desarrollo de los sistemas de escritura. Se trataba de un sistema práctico y sencillo que desde el principio parecía destinado a suplantarse a cualquier otro con el que se midiera y a perdurar en la historia como condicionante y herramienta relevante al servicio del pensamiento occidental.²

¹«How much deity in a holy picture?/ How much table in a table?/ A table has four legs./ A “table” has five letters». Stefan Themerson. *Ideogrammes Lyriques* 1966.

²El alfabeto representa los valores occidentales puesto que la reflexión acerca de los sistemas de escritura como disciplina se gestó durante la Ilustración, momento en el que también se llevó a cabo la construcción de lo occidental cuyo centro y origen se situó en Grecia. Tal y como apunta Sollers en la introducción a *De la gramatología*, el logocentrismo –como el fonocentrismo– son hijos de su tiempo y por eso lo comparte con (a la vez que se debe a) el eurocentrismo y el etnocentrismo. Por otra parte, « ... lo que podríamos llamar la buena conciencia escrituraria de Occidente: ¿acaso no estamos convencidos, en nuestra soberbia, de que nuestro alfabeto es el mejor? ¿el más racional? ¿el más eficaz? ¿No es cierto que nuestros más rigurosos entendidos sostienen, como algo que no necesita demostración, que la invención del alfabeto consonántico (de tipo sirio), y más tarde la del vocálico (de tipo griego), fueron progresos irreversibles, conquistas de la razón y de la economía, triunfadoras sobre el batiburrillo barroco de los sistemas ideográficos? Un hermoso testimonio acerca del impertinente etnocentrismo que reina incluso en nuestra ciencia» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 59).

La escritura alfabética, sin lugar a dudas, permitió exteriorizar el pensamiento con gran precisión de modo que, por ejemplo, eruditos con diferentes aproximaciones académicas podían “ver” el mismo texto y compartir criterios. Y he aquí una de sus grandes ventajas: el pensamiento y, por extensión, la cultura, salen así afuera, objetivándose y permitiendo su mejor manipulación y escrutinio.

El concepto de lógica como forma de discurso inmutable e impersonal surgió sólo al difundirse la cultura alfabética con los griegos. Fue precisamente la escritura la que propició la distinción entre mito e historia en el estudio del pasado como ya hemos comentado. Por eso el discernimiento lógico y la taxonomía son aspectos propios y únicos de la cultura griega y directamente derivados de la escritura³, además de condicionar profundamente el pensamiento posterior; para empezar, toda la filosofía después de Platón y Aristóteles ya que ambos concibieron la existencia de un andamiaje intelectual progresivo, una suerte de reglas de pensamiento (Goody, *Cultura escrita en...* passim). A partir de aquí los griegos distinguieron entre la Verdad vinculada a la ciencia (*episteme*) y la opinión (*doxa*) coincidiendo con la adopción generalizada de la escritura:

En las culturas orales, las palabras –y en especial palabras como “Dios”, “Justicia”, “Alma”, “Bien”– difícilmente podrían concebirse como entidades separadas, divorciadas tanto del resto de la oración como de su contexto social, pero una vez que se les confiere la realidad física de la escritura, cobran vida propia. Gran parte del pensamiento griego estaba dirigido a tratar de explicar sus significados satisfactoriamente y a relacionar esos significados con algún principio definitivo de orden racional en el universo, con el “logos” (Goody, *Cultura escrita en sociedades tradicionales* 62).

³Hay también algunos indicios bastante convincentes de la existencia de una relación causal más directa entre la escritura y la lógica. La palabra griega para denotar un “elemento” (en el discurso, en una fórmula, teorema o suposición) era la misma que la de “letra del alfabeto”: *stoicheia*. (Goody *Cultura escrita en sociedades tradicionales* 63).

Con el alfabeto también llegó la democratización de la cultura ya que aprender a escribir y leer ya era solo cuestión de días y se pasó de una cultura oral, a una cultura predominantemente escrita en poco tiempo⁴. Aún hasta hace muy poco, la idea de tener cultura y educación en Occidente pasaba por saber leer y escribir en nuestro sistema y “alfabetización”⁵ continúa siendo la palabra clave para medir el nivel educacional de los países en el mundo, y como la propia palabra indica, éste pasa por estar “alfa-beti-zado”, es decir, conocer el sistema alfabético. Por otro lado, ya no hay duda de que cuando se habla de “escribir”, “escritura”, nos referimos a la que triunfa: a la escritura de sistema fonético.

Condenados por el alfabeto

El gran invento que revolucionó la historia de la humanidad consistía en la creación de signos para representar sonidos vocálicos, de modo que se intentó que para cada sonido articulado de la lengua existiera un signo correspondiente en la escritura. Pero, en el fondo, y a pesar de su sencillez, este sistema seguía requiriendo un aprendizaje previo tanto para poder escribir como para poder ser leído. Cohen y Peignot explican detalladamente el proceso hasta llegar a las escrituras alfabéticas y las primeras dificultades encontradas en este sistema:

⁴En el pasado, los sistemas de escritura anteriores (jeroglífico, cuneiforme, etc.) eran demasiado complejos y requerían el manejo de tantos signos, que sólo eran accesibles a una minoría que se ocupaba exclusivamente de la escritura. «En vista de una complejidad tan grande, sólo un estudioso con años de arduo adiestramiento y un intelecto muy capaz podía leer y escribir con facilidad. Inevitablemente la escritura y la lectura fueron posesión exclusiva de una élite reducida y poderosa. Normalmente los miembros de esta élite eran funcionarios regios y sacerdotales, vinculados a la corona y al templo. En realidad, la escritura era monopolio de la corte» (Moore, “La invención y el desarrollo del alfabeto” 76 en Senner 76-88). Existe cierta contradicción sin embargo al respecto ya que por un lado, los estudiosos de la escritura suelen afirmar rotundamente que el sistema alfabético trajo la cultura al pueblo, pero por otro lado, algunos afirman que el hecho de que el sistema esté lejos de ser ideográfico, le ha hecho perder su poder de transmisión universal (la imagen) que era más directo en los sistemas pictográficos. Por otro lado, si se compara por ejemplo con el caso de Japón, a pesar de la gran cantidad de caracteres que existen en su sistema por el residuo ideográfico, es el país con mayor nivel de alfabetización. En el caso de China, los caracteres llegan a los tres mil y la tasa de alfabetización, sin llegar a alcanzar el casi 100% japonés, no se queda muy atrás.

⁵Hoy curiosamente ocurre al contrario: en las culturas en las que el nivel de alfabetización es muy alto, lo que se da es una gran carencia de conocimientos en lo que respecta los mecanismos de transmisión de información ya que en el siglo XXI el concepto de alfabetización ha cambiado y María Acaso en *El lenguaje visual*, habla de la “nueva alfabetización” para referirse a los nuevos recursos para la comunicación multicultural, al lenguaje de los medios de comunicación, a las nuevas tecnologías y a los lenguajes derivados de Internet.

Los sistemas de escritura basados en el sonido deberían parecer más económicos y eficientes en cuanto al número de signos requeridos, sin embargo, están basados en el lenguaje y por ello requieren en realidad un doble proceso de conversión: de la idea a la lengua hablada y al símbolo gráfico, tanto por parte del autor como de la audiencia. Es necesario entender la lengua hablada para reconocer los símbolos que utiliza. También se requiere un sistema de referencia para establecer que una palabra tenga un sentido determinado de acuerdo con su contexto y respecto a su pronunciación (ortografía)⁶.

Desde su creación comenzaron a observarse los primeros problemas del sistema alfabético⁷ que podemos resumir en dos ideas claves: en primer lugar, y desde muy temprano –Platón fue el primero en verlo– hubo quien declaró alto y claro la carencia de lógica del sistema, y en segundo lugar, el mismo alfabeto no tardó en empezar a mostrar sus defectos y complicaciones a la hora de ser adaptado a otras lenguas. Joanna Drucker cita el ensayo de John Wilkin (*Visible Speech, An Essay towards a Real character and Philosophical Language*, Londres, 1668) en el que éste ya hace comentarios tempranos sobre lo engañoso de las letras las cuales, en el fondo, no traducen nada. Se trata de un adelanto en el siglo XVII de las reflexiones de los filósofos preocupados por la escritura en el siglo XX que en realidad ya había percibido Platón en el siglo V a. C.:

Él declaró (y con razón) que las letras se disponían en un orden confuso que no expresaban nada directamente; eran asistemáticas respecto a la correspondencia entre forma y sonido, y ciertamente, no revestían un sistema de conocimiento ... Wilkin afirmó que el lenguaje era arbitrario en sus formas –una ruptura significativa con la tradición mística que consideraba el lenguaje como la más fundamental Manifestación Divina.⁸

⁶«Sound-based writing systems might appear to be more economic and efficient in the number of symbols needed, but they are language-based and require a double process of conversion, from the idea to spoken language to graphic symbol, on the part of both author and audience. It is necessary to understand the spoken language and to recognise the symbols used. A system of reference is also required to establish that a word has a certain meaning according to its context, and in respect of spelling (orthography)» (Brown 28).

⁷Leonard Shlain en su obra: *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino* desarrolla una teoría que defiende que la principal de las consecuencias nefastas de la imposición de los alfabetos fonéticos en la historia de la humanidad, fue el hecho de que el uso extendido de este sistema privilegió la actividad del hemisferio izquierdo del cerebro y que, por lo tanto, potenció las habilidades y los valores masculinos en nuestras sociedades.

⁸«He declared (and with good reason) that the letters were in confused order and did not express things directly; they were unsystematic in their correspondence between form and sound, and certainly did not encode a system of knowledge. ... Wilkin asserted that language was arbitrary in its forms –a considerable break with the mystical traditions which considered language as the most fundamental Divine Manifestation» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 187).

Ventaja o desventaja, lo que parecía claro es que con el sistema de transcripción fonética la escritura se puso al servicio de la voz. Y esta subordinación de la escritura al servicio del habla trajo consigo un nuevo problema: el de la transcripción. La línea general de la escritura ha sido la de permanecer conservadora frente a la rapidez con la que surgen las variaciones en el habla y, por esa razón, no suele adaptarse a la espontaneidad del código escrito. De esta manera, lo que ocurrió fue que, al adaptar el sistema a las lenguas dialectales, en lugar de crearse signos nuevos –aunque existen algunos característicos como la “Ç” francesa, o “ß” alemana creados en la Edad Media– se procedió mediante combinaciones de letras como *ai*, *sch*, *sh*, etc. para los sonidos no representados en el alfabeto, causa principal de las confusiones ortográficas posteriores. Este alfabeto parecía ideal para la lengua griega, pero no para el resto: « ... una letra para cada fonema, algunas combinaciones de letras crearían las excepciones. Debido a estas excepciones admitidas por los griegos, aún sufrimos la mayor parte de las ortografías europeas»⁹.

Consecuentemente, cuando la notación ortográfica se lleva al extremo, comienzan a observarse las primeras “taras” fonéticas del inglés y del francés, y en este punto comienza una lucha que llega hasta nuestros días entre la primacía del lenguaje natural, el que hablamos y al que le correspondería su escritura natural, y el lenguaje que escribimos que cada vez tiene menos relación con el anterior.

Como señalan muchos autores franceses, una de las lenguas que más sufre las complicaciones de la ortografía heredada del alfabeto griego es la francesa. De hecho, ha habido muchos intentos y propuestas de regularizar las escrituras con pronunciación irregular, especialmente para el francés. El resultado es la falta de correspondencia entre lo que se pronuncia y lo que se escribe, a pesar de tratarse de una escritura alfabética y fonética, lo que resulta una gran paradoja.

La complejidad de la ortografía francesa ha encontrado su expresión escolar. De hecho, se distinguen dos grafías. Por un lado, la ortografía de uso, que concierne al mismo tiempo a la aplicación fonética, las grafías etimológicas y los caprichos tradicionales. Por otro lado, está la ortografía de las reglas que se refieren a la aplicación de marcadores gramaticales, por lo general sin necesidad de cambiar

⁹« ... une lettre pour chaque phonème, des combinaisons de lettres créaient des exceptions. De cette exception admise par les Grecs, nous souffrons encore dans la plupart des orthographies européennes» (Cohen, Peignot 155).

la pronunciación, sobre todo la “s” plural y “e” de femenino ... los proyectos de reforma, que aparecen periódicamente, deberían tener en cuenta esta división¹⁰.

Dejando aparte las complicaciones prácticas que esto implica, y ahondando en la trascendencia de la idea, la duda principal entonces radicaba en averiguar si la escritura era efectivamente un regalo que Dios había entregado a los hombres –aunque fuera en forma de castigo babeliano– o si, por el contrario, se trataba de una invención humana y, por cierto, defectuosa y mejorable.

Siguiendo la terminología de James Février, el sistema de la escritura concreta se puede dividir en componentes gramaticales, las palabras, y a su vez, estas palabras se pueden dividir en raíz, sufijo, prefijo, etc. de gran complejidad. Esta forma tan elaborada de escribir ha podido servir durante muchos años para desarrollar y transcribir nuestro pensamiento pero quizá se esté quedando obsoleta tal y como Février anuncia:

El principio último de la escritura concreta es que la escritura no es más que una notación, una copia del lenguaje. Esta solución ha resultado válida hasta ahora en tanto que el lenguaje ha sido capaz de traducir el pensamiento, todo el pensamiento, o más bien, en cuanto el pensamiento ha podido expresarse y desarrollarse por medio de este lenguaje. Pero hoy el pensamiento busca otros caminos y empieza a reventar los marcos anticuados del lenguaje y, por tanto, de la escritura concreta. (Février, “Los semitas y el alfabeto: escrituras concretas y escrituras abstractas” en Cohen, Fare Garnot 119-132).

Por otro lado, también se ha venido criticando la carencia de sentido decorativo del sistema fonético imperante, que ha provocado el abandono de la escritura como ornamento en el arte y la arquitectura, tal y como le era propio en origen. Aunque erróneamente, parecía que el sistema alfabético no se prestaba *a priori* a las composiciones simétricas o a los juegos visuales o, al menos, no tanto o no tan obviamente como otros. De este modo, la escritura se fue relegando al plano de la mera representación de otro

¹⁰«Le caractère complexe de l’orthographe du français a trouvé une expression scolaire. On distingue en effet deux orthographes. D’une part l’orthographe d’usage, qui concerne à la fois l’application phonétique, les graphies étymologiques et les caprices traditionnels. D’autre part l’orthographe de règles, qui concernent l’application de marques grammaticales, généralement sans modification de la prononciation, surtout «s» du pluriel et «e» du féminin ... le projets de réforme, qui reparaissent périodiquement, doivent tenir compte de cette division» (Cohen, Peignot 278).

papel, abandonando el poder de representarse a sí misma, para pasar a representar únicamente sonidos que configuran palabras a su vez. Esta fuerte vocación hacia lo oral sobre lo visual puede rastrearse desde las primeras piezas arqueológicas que contienen restos de alfabetos griegos o latinos. En ambos casos las primeras inscripciones fonéticas aparecen en cerámicas¹¹ pero lejos de adoptar un papel ornamental, la escritura cumple la función de hacer hablar a la pieza: “Me han regalado a Afrodita”; la escritura otorga voz. La pieza no debe de ser leída (es decir, mirada) sino escuchada, labor esta última mucho más noble. Según Gil Fernández, el papel de la escritura con respecto a la ley es uno de los causantes del rechazo que la escritura produjo en la mentalidad griega:

Los tiempos varios y las legislaciones quedan anticuadas, surgen las dudas sobre la legitimidad del *nomos* frente a la *physis* ... con ello el prestigio de las codificaciones se derrumba y a los *nomoi gegrammenoi* de los hombres se oponen los *agraphoi* de los dioses, esas supremas normas éticas, que con aquellos pueden entrar incluso en colisión ... En el campo del derecho, en resumidas cuentas, en parte también porque los griegos carecieron de legislaciones procedentes de los dioses lo que contribuyó en exceso a la exaltación de la obra escrita. ... Es más, aquí y allá se percibe cierta repugnancia a la codificación (Gil Fernández 15).

Como se ha explicado en el punto anterior, y a pesar de las variaciones de la historia y sus protagonistas, según la mayoría de las versiones las letras en Grecia las introdujo un héroe y, como si se tratara del fuego de Prometeo, se tomaron, sobre todo, como un instrumento meramente utilitario. Con la proliferación de obras en el siglo V comienza a plantearse el estatus de la obra escrita frente al discurso basado en el arte de la retórica, que tomará cada vez más prestigio.

Como es de suponer, la posición en la que se encontró la escritura ante el inminente advenimiento del alfabeto era ambigua; por un lado, el movimiento histórico de rebajar la escritura al papel de simple transcriptor del *logos*, permitió que los defensores de la cultura de la palabra se mantuvieran firmes en sus posiciones de defender el *Verbum*; por otro lado, sin embargo, el papel de depositaria del conocimiento dotó a la escritura

¹¹Según argumenta Mc Luhan, los griegos comenzaron a escribir sobre piezas de cerámica ya que el papiro era caro y reservado para documentos, no para la práctica del trazo. Como aún no se conocía el papel, la función de “papel de dibujo” correspondía a la cerámica y a la figura del “caelator” o grabador. Un oficio más relacionado con lo táctil que con lo visual y más cercano a la artesanía que al Arte. Vid notas 16 y 20 de la sección II sobre la jarra Dipylon c. 740 a.C y la inscripción de Duenos, siglo VI a. C, respectivamente.

de un poder de autoridad y sacralidad único, creando la cultura del libro. En resumen, autoridad legal y cultural frente a lo oral por una parte, pero devaluada respecto a la voz por otra. La Iglesia, en este sentido, con la base de sus teorías derivadas de la tradición neoplatónica, aúna muy bien esta contradicción en su seno: por un lado, Dios crea nombrando y se adora la Palabra de Dios¹²:

El dogma Cristiano comparte la fe en el concepto de la palabra con otras religiones occidentales y otros sistemas de pensamiento filosóficos. En el cristianismo, este concepto está asociado no sólo con la noción de Verdad Divina (ella misma arraigada en sistemas de creencias anteriores –como en la filosofía platónica con su estructura jerárquica de Verdad como Ideal) sino también con la noción de encarnación de esa verdad¹³.

Este dogma, con ligeras variaciones, es compartido con judíos y musulmanes. Se trata de la “palabra de Dios”, tras la que sólo existe la posibilidad un “amén”, la Palabra irrefutable. El profeta reparte la palabra, a misa se va a escuchar la Palabra. El resultado de esta filosofía es la del predominio cultural del *logos*, la palabra frente a la escritura. El dogma de la Trinidad ejemplariza muy bien el sistema jerárquico de representación de la escritura: Dios-Padre-Phoné envía el espíritu (de la *phoné*) que insufla en la palabra hecha carne (la escritura). Pero por otro lado, existe el concepto de Escritura Sagrada. Dios mismo grabó la ley en las Tablas, y la tradición judeocristiana ha concedido gran importancia a la mano del hombre, ejecutora de la escritura, y el origen de esa fuerza simbólica radica en la mano de Dios –*dexera domini*– su dedo creador, la mano con la que lanza el Espíritu Santo a María: «Mano liberada de la materia, «mano-pensamiento»¹⁴. De acuerdo con las teorías de Leonard Shlain, este problema se da especialmente en las culturas en las que se prohíbe la representación de la divinidad con imágenes.

En el habitualmente denominado “paso del Mythos al Logos”, los hombres quedan marcados por la realidad nombrada: «El nombre confiere significado y orden.

¹²Vid. Pp. 79-81 en el punto I. De la invención e historia de la escritura al concepto de lo *escritural* y lo *escriturable*.

¹³«Christian dogma has in common with certain other Western religious and philosophical belief systems a faith in the concept of word. In Christianity, this concept is associated not only with the notion of a Divine Truth (itself rooted in earlier belief systems –such as Platonic philosophy with its hierarchical structure of Truth as an Ideal) but also with a notion of embodiment of that Truth» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 77).

¹⁴«Main délivrée de la matière, “main-pensée”» (Christin, *L’Image écrite ou la déraison graphique* 80).

Nombrar es conocer. Conocer es dominar» (Shlain 120); el mundo nombrado ahora se le presenta accesible, clasificable, estudiable pero también etiquetado en el hombre, etiquetándose a sí mismo: « ... el mundo de los hombres debió hacer acopio de todas sus fuerzas para fundarse sobre sí mismo. En el lugar de Dios omnipotente puso una razón omnipotente. Una razón, un “logos” indefectible» (Vitiello, “Palabras sin imágenes” 34 en AAVV. *Imagen y palabra* 17-54).

En consecuencia, palabra e imagen han sido siempre enfrentadas e incluso vistas como opuestas por razones religiosas, políticas o filosóficas. Cuando el alfabeto aún era una invención reciente, Platón ya lo aborreció y luego la tradición judeocristiana continuó rechazándolo por el deseo de ennoblecer la palabra como entidad espiritual, inaprensible, intangible, soplo mágico de la Creación: «En el principio existía aquel que es la Palabra, y aquel que es la Palabra estaba con Dios y era Dios» (Juan 1:1). Palabra, Verbum, Logos¹⁵. Puesto que Dios no tenía rostro, cualquier manifestación física de su presencia o de su Palabra sería rechazada. La historia está llena de controversias provocadas por las sospechas que las religiones monoteístas tuvieron siempre contra la imagen y, por extensión, a veces también hacia la palabra escrita¹⁶. Aunque en Europa en la Edad Media, tanto cristianos como musulmanes venerarían a Dios a través de sus escrituras, bien en forma de libros miniados (*mimados*) o caligrafías, a partir de Gutenberg la división quedó clara : la palabra en el texto organiza el mundo de las ideas mientras que las imágenes gestionan las apariencias: iconofobia. En el Renacimiento, con el afán de mimesis de la realidad, se eliminarían las filacterias en las pinturas o las palabras de los iconos.

A pesar de que el alfabeto ya no refleja la realidad, aún quedan residuos pictográficos mínimos aunque requieran un estudio profundo para comprender la referencia original. Por ejemplo, la palabra “water” en inglés comienza con la letra “w” y

¹⁵«Todas las palabras y metáforas relacionadas con la creación –*concepción, gestación, ingenio, prolífico, seminal, prodigioso, génesis, genio y productivo*– evocan la sexualidad o el parto, pero Yahvé sustituye la sexualidad por un acto de la voluntad codificado en palabras. Las primeras líneas de la primera lección de esta religión revolucionaria, cuando Yahvé ordena “Hágase...”, están relacionadas con la importancia suprema del *logos*» (Shlain 153).

¹⁶«Con el tiempo, las culturas que hicieron uso de esta nueva herramienta de escritura se hicieron monoteístas, reorganizaron sus sociedades mediante leyes, instituyeron la democracia, santificaron el individualismo, inventaron el dinero y crearon la prosa, el teatro, y la filosofía, una lista que no es en absoluto excluyente» (Shlain 98).

su correspondiente jeroglífico era un signo similar a la letra “w” que imitaba el ondular del agua, como cuando se representa agua en un mapa. Otras palabras asociadas con lo femenino, también contienen esta letra: “wet” (húmedo), “wave” (ola), “wash” (lavar), “wade” (mojarse, caminar sobre el agua, vadear), “wallow” (revolcarse, deleitarse), “winnow” (aventar), “womb” (matriz, útero), “woman” (mujer). Y dice Shlain al respecto:

Sin embargo, ya no asociamos directamente la letra “w” con agua. Cuando vemos una “w” impresa como parte de una palabra, el cerebro emite instrucciones complejas dirigidas a los labios para que estos puedan pronunciar el sonido fonético “w”. Hace tiempo ya que los alfabetos se alejaron de las imágenes concretas (Shlain)¹⁷.

Sin embargo, y a sabiendas de esta opacidad del lenguaje, Platón establece el modo de acceso al conocimiento a través de la palabra, conversando con sus alumnos; el objeto de conocimiento son las ideas, sólo intercambiables, accesibles y expresables con la palabra. Así la vinculación entre lenguaje y pensamiento se estrechará hasta el punto de entender que todo cuando se aproxima a la idea de forma falsa, rápida, mediante estrategias de imitación (y por lo tanto de falsedad) es una incursión que viene para equivocar, desviar y dislocar el acceso a la verdad pura y a la idea. Las artes imitativas y entre ellas la peor, la pintura, carecen de función. Un artesano está mejor valorado porque al menos cumple una función. Los poetas y músicos, por su parte, crean mediante la inspiración, es decir, la Idea que llega a ellos para ser conquistada. Por el contrario, un pintor tan sólo imita la apariencia de la cosa y no a su esencia, asible únicamente por la palabra.

¹⁷Una vez más, por tratarse de un ejemplo tomado directamente del inglés (la letra “w” no es tan frecuente y básica en español, la traducción de este párrafo se ha obviado por lo que hemos incluido una traducción propia. «However, we no longer connect the letter “w” with water directly. When we see “w” in print as part of a word, the brain issues complex directions that instruct the lips to purse so that we can pronounce the phonetic sound of “w”. Alphabets have long divorced themselves from the images of concrete things» (Shlain 67).

3.b. Escritura en Platón

La Buena memoria

Platón fue uno de los primeros de su tiempo, y para el posterior pensamiento neoplatónico y judeocristiano, en rechazar la escritura y en difundir la superioridad del *logos* frente a la escritura. Los temas de la escritura y la imagen como parte de su epistemología, siempre estuvieron presentes en sus textos de forma directa o indirecta. Sin embargo, es en el *Fedro* y en el *Crátilo* en los que Platón aborda los problemas de la escritura de forma clara. En ninguno de los dos diálogos Platón muestra un especial interés¹⁸ por los asuntos del lenguaje en sí, sino que tan sólo lo usa como excusa para mostrar su concepción del mundo¹⁹ una vez más.

En el *Fedro* trata sobre la levedad de la escritura como sistema frente a la memoria verdadera²⁰; lo que Platón afirma es que las letras no pueden recoger la memoria y reflejar realmente la vida porque ellas mismas también han sufrido la caída y han sido revestidas de la materia de la falsedad. Conocer para Platón es recordar, pero desde dentro; la escritura, por el contrario, es exterioridad.

Al final del *Fedro*, Platón aborda directamente la escritura mediante un largo discurso en referencia a un mito, tal y como lleva haciendo durante todo el diálogo, y

¹⁸Platón deja claro en algunas referencias irónicas su falta de interés por discutir sobre el tema del lenguaje que para él no es más que una excusa para explicar su epistemología y ontología desde otro punto de vista. Lo mismo ocurre cuando en el *Crátilo*, los tres conversadores dedican largo tiempo a la búsqueda de la etimología de las palabras por la forma de las letras que contienen, por ejemplo, la “o” abunda en palabras que se refieren a lo circular, la “r” implica temblor de la lengua y por eso también está presente en palabras que impliquen toda suerte de movimientos, etc. se trata de un pasaje muy irónico lo mismo que cuando sugiere echar mano de los sofistas debido a la “trascendentalidad” de estas cuestiones.

¹⁹En la epistemología platónica, las almas inmortales recorren el cosmos en el mundo suprasensible de las Ideas que sólo las almas pueden alcanzar y ver. Cuando el alma cae a la tierra, se cubre de lo material y pasa a ser hombre viviente mortal. Sobre la tierra percibe con los sentidos, el mayor y más importante de ellos, la vista, que tan solo le permite contemplar los reflejos de las Ideas del mundo suprasensible. Sólo el entendimiento permite el acceso a la Idea, a la verdad, pero es dificultoso para la mayor parte de los mortales. La verdad no se puede representar de forma material pues es incolora, informe e intangible y no puede ser vista por nadie más que por el entendimiento (*noûs*).

²⁰No deja de ser curioso que Platón critique la escritura y el hecho de que muchos políticos quisieran perpetuarse a través de la *logografía*, cuando él mismo se encargó de pasar por escrito los supuestos diálogos de Sócrates. «Cuando un orador o un rey, habiendo conseguido el poder de un Licurgo o de un Solón o de un Darío, se hace inmortal logógrafo de la ciudad, ¿acaso no se piensa a sí mismo como semejante a los dioses aunque aún viva, y los que vengan detrás de él no reconocerán lo mismo, al mirar sus palabras escritas?» (Platón, *Fedro* 369-370).

que contiene los matices principales sobre la consideración platónica de la escritura. Lo introduce de este modo: «¿Sabes, por cierto, qué discursos son los que agradan más a los dioses, si los que se hacen²¹, o los que se dicen?». Así Platón se adelanta a distinguir los ofrecimientos que Thamus hará a Theuth entre los que se “hacen” — los que se trabajan con las manos, tocando y tocados de materialidad— y los que se “dicen”: pura espiritualidad y sofisticación que agrada a los entendidos. En la discusión también entran en juego las cuestiones de utilidad; no se consideran la belleza, lo ocioso, el placer a corto plazo como razones para aceptar el regalo. Las letras proporcionarán divertimento a los incrédulos durante un tiempo pero Theuth paternalmente los protege imponiendo su rectitud para salvarlos de semejante error²².

Puesto que el hombre algún día formó parte del mundo ideal y estuvo en contacto directo con la Verdad, a través del empleo del silogismo, y ayudado por un filósofo profesional, el hombre puede aprender a recordar lo que él en fondo ya sabe. El arte del silogismo se basa en la palabra, y es ésta por tanto, el camino más seguro para el conocimiento, para la Buena memoria. Cualquier otro sistema de memorización, especialmente si es externo, carece de utilidad para Platón y, por el contrario, puede traer consigo la desgracia de equivocar a los hombres sobre la naturaleza y los medios de sus cometidos²³ por eso la figura de una autoridad vigilante se hace necesaria.

La paradoja de las letras

En el *Crátilo* Platón aborda el problema del lenguaje y concretamente la exactitud de los nombres de las cosas. Durante el diálogo con Crátilo y Hermógenes, defensor de la teoría naturalista el primero y partidario de la teoría convencionalista el segundo, Sócrates irá contraponiendo argumentos a uno u otro hasta terminar por rechazar ambos.

²¹Con “los que se hacen” Platón se refiere a “los que se escriben”.

²²En cualquier caso, la escritura sólo tendrá valor si el Theuth, que no sabe escribir pero tiene voz, decide prestarle atención, no por sí misma.

²³Vid. conclusiones del Fedro resumidas en seis puntos en Gil Fernández, 25.

Durante la discusión con Hermógenes, llegan a la conclusión de que el nombre, a través de las letras, tiene una relación con la cosa nombrada de imitación. Imita la esencia de las cosas. Puesto que el lenguaje es un arte imitativo, que dobla la realidad, la exactitud de los nombres dependerá de la calidad del artesano que los fabrica: (Habla Hermógenes)

Creo yo, en efecto, que cualquiera que sea el nombre que se le pone a alguien, éste es el nombre exacto. Y que si, de nuevo, se le cambia por otro y ya no se llama aquél –como solemos cambiárselo a los esclavos²⁴–, no es menos exacto este que le substituye que el primero. Y es que no tiene cada uno su nombre por naturaleza alguna, sino por convención y hábito de quienes suelen poner nombres (Platón, *Crátilo* 365-366)²⁵.

Por el contrario, durante la conversación con Crátilo, llegan a la conclusión de que debe de haber un ser superior que por naturaleza haya dado nombre a las cosas. (Habla Sócrates por Crátilo)

Con que Crátilo tiene razón cuando afirma que las cosas tienen el nombre por naturaleza y que el artesano de los nombres²⁶ no es cualquiera, sino sólo aquel que se fija en el nombre que cada cosa tiene por naturaleza y es capaz de aplicar su forma tanto a las letras como a las sílabas (Platón, *Crátilo* 377).

Sin embargo, en la última parte del diálogo Sócrates se muestra escéptico y disconforme con ambas conclusiones y es entonces cuando se desarrolla el verdadero tema de la conversación: el de la validez o no del lenguaje como medio para acceder al conocimiento, algo que Sócrates no duda en calificar como camino inseguro. Las conclusiones de Sócrates al respecto son: en primer lugar, que la realidad no depende de nosotros es decir, que es en sí. Y en segundo lugar, que existe la posibilidad de nombrarla, hablarla o describirla erróneamente por lo que una discusión sobre este tema carece de utilidad alguna.

²⁴Conviene observar el claro ejercicio de control y poder a través de la imposición del nombre.

²⁵Vid. Derrida, *De la Gramatología...* y el capítulo de “La Farmacia de Platón” en *Diseminación* que se comentará más adelante.

²⁶«A través de un paralelismo muy estrecho –y muy del gusto de Sócrates– con la acción de tejer (y otras actividades artesanales), el instrumento, el artesano que lo emplea y el fabricante que lo construye, se llega a la conclusión de que la acción de nombrar tienen un instrumento, que es el nombre, un artesano, que es el dialéctico, y un fabricante, que es el legislador-nominador» (Calonge Ruiz, Introducción al *Crátilo* 343).

Si las cuestiones del lenguaje le importaban poco a Sócrates, mucho menos aún le importaban las de la escritura: «Es manifiestamente ridículo, Hermógenes –pienso yo–, que las cosas hayan de revelarse mediante letras y sílabas. Sin embargo, es inevitable, pues no disponemos de nada mejor que esto a lo que podemos recurrir sobre la verdad de los nombres primarios» (Platón, *Crátilo* 436). Para Sócrates el lenguaje, es decir, el modo en que las cosas son llamadas, o la escritura de la palabra con las que se designan, no reflejan la esencia de las cosas, pues el lenguaje es sólo sonidos y la escritura sólo letras, y ni la palabra, nombrada o –menos aún– escrita, pueden ser nunca la cosa en sí. Entretenerse en estos detalles, no era para Platón más que quedarse en la apariencia de las cosas²⁷.

No deja de resultar curioso observar que tras esta denuncia de Platón hacia los problemas del lenguaje y de la escritura hay una reflexión interesante a la que la Modernidad llegaría más adelante: que las letras son letras y nada más; y esta auto referencialidad del lenguaje y la escritura, por cierto, serán un tema propio y definitorio del pensamiento artístico contemporáneo. Platón de algún modo estaba reclamando el valor exclusivamente visual y físico que Jacques Derrida o Roland Barthes se propusieron restaurar en el siglo XX. La reflexión de Johanna Drucker a colación de la idea de la escritura por parte de Platón se resume en:

Sócrates introdujo confusión al señalar que las letras no eran lo mismo que sus nombres. Una palabra como “alfa” o “beta” contiene muchas letras que no contenía la letra misma, y esto introduce un conflicto de identidad en el lenguaje al nivel más elemental de las letras²⁸.

²⁷En este sentido, una de los aspectos de la escritura y del lenguaje que más desconcertaba a Sócrates eran las variantes fonéticas que le resultaban absurdas, un juego sin más, y que por otro lado, no afectaba en absoluto al objeto que nombraba: «Si de un rey nace un retoño, hay que llamarlo rey. Nada importa que sean unas u otras las letras que expresan el mismo significado; ni tampoco que se añada o suprima una letra con tal de que siga siendo dominante la esencia de la cosa que se manifiesta en el nombre» (Platón, *Crátilo* 382); o en otro pasaje: «¡Bedito Hermógenes! ¿no sabes que los primeros nombres que impusieron están ya sepultados, merced a la ornamentación y al tiempo, por los que quieren vestirlos de Tragedia añadiendo y quitando letras por eufonía y retorciéndolos por todas partes? Porque, ¿no te parece extraña la introducción de “r” en la palabra “kátoptron” (espejo)? Pues tal es, creo yo, lo que hacen quienes no se ocupan de la verdad y sí de hacer figuras con la boca. Hasta el punto de que, a costa de introducir numerosas adiciones, terminaron por conseguir que nadie comprenda lo que significa el nombre. Así por ejemplo, a la Esfinge la llaman “Sphínx” en vez de “phix”, etc.» (Platón, *Crátilo* 418).

²⁸«Socrates introduced confusion by pointing out that the letters themselves are not the same as their names. A word such as “alpha” or “beta” contains many letters not contained in the letter itself, and this introduces a conflict of identity into language at the very elemental level of the letters» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 61).

En realidad viene a decir lo mismo que Philippe Sollers afirmaría en el prólogo a *De la gramatología*: «CONSIDERAD EN PRIMER TÉRMINO ESTOS CARACTERES: SU APARIENCIA NO ES SU REALIDAD». Lo que en el fondo también implica que aunque las letras no son válidas para representar la esencia de las cosas, son en sí, o, dicho de otro modo, representan su propia esencia²⁹.

...

«Dos oes en Groote
Dos ues en Schuur
Dos eses en Kassimitis ...»

Casariello, Pedro. "Stavros Kassimitis", 1977.

²⁹«De acuerdo con los principios básicos del idealismo platónico, los signos visuales –imágenes, letras, glifos– eran inferiores a los del Ideal trascendental ... La marca o la letra, al igual que cualquier imagen, cumplían una función meramente mecánica y no podía en modo alguno servir a la más alta función del conocimiento, para revelar Verdad. Sin embargo, como cosa en sí misma, una letra podía contener esencia»; «According to the basic tenets of Platonic idealism visual signs –images, letters, glyphs– were inferior to the transcendental Ideal ... The mark or letter, like any image, served a merely mechanical function and could not in any sense serve the highest function of human knowledge, to reveal Truth. But as a thing itself, a letter might contain an essence» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 60).

Escritura e imagen, esas miméticas endemoniadas

Como venimos analizando, Platón no sentía ningún aprecio por el gran invento de la escritura³⁰. Un repaso a las claves interpretativas de la gran metáfora del pensamiento occidental que es el mito de la caverna, nos pone al tanto de la posición exacta de la escritura en la concepción platónica y sus causas.

De acuerdo con la ontología platónica, sólo en el mundo suprasensible habitan las Ideas de las cosas, mientras que al mundo real sólo llega un reflejo especular –sombras, para seguir con el mito– del mundo de las Ideas. El mundo, por tanto, está plagado de apariencias que hay que superar para acceder al conocimiento realmente. De acuerdo con esta filosofía y tal y como explica en la *República*, el arte, sólo reproduce la falsedad pues se inspira en la realidad, copia a su vez del mundo supraterrrenal. Esta copia de la copia, sólo reproduce una apariencia, y supone una traba más para el ya difícil de por sí acceso al conocimiento. Las imágenes en general, fruto de la imaginación de los artistas, se caracterizan por su alto contenido de peligro para los hombres. Pedro Azara analiza con detalle tanto la animadversión que Platón sentía por las imágenes, como las fatales consecuencias de practicarlas, admirarlas o producirlas.

Para Platón, la imagen, siempre visible, surge de un modelo existente y presente. Este es previo con respecto a aquella, prima sobre el reflejo. Las imágenes son el resultado de la directa impresión de una forma en una materia blanda o reacia. Son la huella originada por el paso de un modelo o arquetipo. Todas responden a un modelo de impronta que proviene de la glíptica o de la numismática. Cóncavas o convexas, están producidas por un molde. Por ese motivo, los términos califican la manera en que las imágenes naturales y artísticas traducen en la superficie de la materia la forma exterior del modelo (Azara 26).

³⁰«Platón había tenido contacto personal con la cultura y la escritura egipcias. La actitud de Platón hacia su propio sistema de escritura parece haber sido reforzada por su contraste del alfabeto con la otra forma de escritura de los jeroglíficos, más impactante visualmente, ya que cuestiona el valor de las letras griegas en términos simbólicos. La obra de Platón, sin embargo, revela el sesgo fonológico de los griegos; entiende claramente las letras en su relación, primero y antes que nada, con los sonidos de la lengua más que como elementos visuales por derecho propio»; «Plato had had personal contact with Egyptian culture and writing. Plato's attitude towards his own writing system seems to have been enhanced by his contrast of the alphabet with the other, more visually striking forms hieroglyphics since he questions the value of the Greek letters in symbolic terms. Plato's work, however, reveals the phonological bias of the Greeks; he clearly understands letters in their relation to the sounds of language first and foremost, rather than as visual elements in their own right» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 60).

El rechazo de Platón por la imagen se traduce en una desconfianza general hacia lo visible, lo que se percibe a través de la vista. Los únicos ojos con los que es válido mirar son los del alma. La mirada para acceder a la verdad es introspectiva, conduce a nuestro intelecto, y nos remite a la memoria interna³¹. Sin embargo, tanto el arte como la escritura se perciben con el sentido de la vista, ambos son elementos visuales, tangibles: «Es la vista³², en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que por medio del cuerpo, nos llegan; pero con ella no se ve la mente ...» (Platón, *Fedro* 354). Como ya dejaba claro en el mito de Theuth, ni la escritura ni la imagen son válidas como almacenes de la memoria, no pueden ser antídotos del olvido, tan sólo podrían ayudar a la mala memoria.

El conflicto que Platón abre y que enfrenta a la escritura y la imagen se resume en la oposición entre lo emocional y lo racional. En *El poder de las imágenes*, y en el contexto de analizar las reacciones humanas ante una imagen con respecto a la escritura, David Freedberg advierte: «la mayoría de los problemas que han estado fastidiándonos pueden achacarse ... a la opresiva dicotomía entre lo cognoscitivo y lo emotivo» (43). La imagen es el modo de transmisión más antiguo que se conoce (y por ello considerado por muchos más *primitivo*), el que primero aprende un niño y el que parece más directo y asequible; todo ello le ha servido para ser tachado —aunque en un discurso muy simplista— de popular por su inmediatez y universalidad. Son las imágenes y no la escritura las que excitan sexualmente, las que se rompen y mutilan en actos de fanatismo, las que se besan y lloran, ante las que nos arrodillamos, las que incitan a la quema y la revuelta; las que provocan miedo, con las que se practica vudú, las que pueden cobrar vida. Las peregrinaciones antiguas y modernas se llevan a cabo por una imagen: cualquiera habla con una foto sin estar loco pero nadie habla a las letras. Platón fue el primero que opuso la imagen a la razón y la ausencia de imágenes con un nivel superior del pensamiento y así se mantuvo en el cristianismo: «Dichosos los que no han visto y han creído» (Juan 20: 29) por eso, como advierte Freedberg, todo este problema

³¹En este y anteriores párrafos, ya han surgido dos nociones platónicas que Derrida revisaría para analizar el modelo logocentrista heredado de la tradición neoplatónica. Por un lado el concepto de huella en Platón: “la huella generada por el modelo o el arquetipo”, o el análisis derridiano de la escritura como huella que se borra así misma, y ahora la idea de “modelo interior” de pensamiento que remite directamente al *logos* y que niega los elementos externos, como la escritura, como medio para acumular el conocimiento o acceder a él.

³²Al respecto hay una nota del editor: «La visión, como acto del más característico de los sentidos, es un motivo central de la cultura griega, y por supuesto, de Platón. *Eidos*, palabra esencial del platonismo, está etimológicamente unida a (F)*ideîn* (en latín “videre”), que significa “ver con los propios ojos”» (Platón, *Fedro* 354).

estético puede reducirse al antagonismo emoción frente a razón; Platón denunciaba el disfrute estético de las imágenes porque, en el fondo, era consciente de su poder y sabía que la contemplación desapasionada era imposible, incluso para el sabio en una cultura en la que esta figura la encarnaba un invidente. Las imágenes nos atrapan y tienen el poder de modificar nuestro comportamiento porque se captan mediante el sentido de la vista y por ello pueden acabar implicando a todo nuestro cuerpo a través de la mirada³³ por lo que este miedo se extiende a todo lo visible.

En el *Fedro*, Sócrates equipara pintura y escritura adelantándose al *ut pictura poesis* horaciano:

Porque es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero si se les pregunta algo responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. Podrías llegar a creer como si lo que dicen fueran pensándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a una y a la misma cosa (Platón, *Fedro* 405-406).

A esto Sócrates añade que las palabras son incapaces de defenderse a sí mismas y que en caso de ser vituperadas siempre requieren a su padre, a su autor, para que las interprete. O, lo que es lo mismo, el lenguaje está vivo (habla) mientras que lo escrito está muerto pues siempre necesita una ayuda exterior que lo haga inteligible, que le haga hablar³⁴.

Otro aspecto que inducía a Platón al rechazo de la escritura era que este arte, al participar de lo visual, se convertía en un arte mimético³⁵, es decir, que su cometido principal era el de emular la verdad, nunca corporeizarla.

³³El acto de mirar era muy simbólico para los griegos y esto se recoge en varios mitos en los que la mirada petrifica (Medusa), mata (Eurídice) o ciega (Diana). Además se creía que había enfermedades de los ojos (*oftalmía*) que se contagiaban al mirar. Recordemos también el papel del ciego en el imaginario griego como un visionario.

³⁴La asociación del *logos*, o del acto de hablar con la figura paterna de la que es necesitada la escritura, in-válida por sí misma, es otra de las ideas que Derrida retomaría para explicar las causas del imperio logocéntrico.

³⁵«De acuerdo con Platón, en efecto, el alfabeto se puede definir de dos maneras, la letra es una unidad « distintiva» –permite aislar un sonido de la lengua–, pero igualmente «imitativa»: representa el sonido que designa. Esta es la segunda propiedad, que comparte con la pintura, constituye su vanidad y la hace, por lo tanto, condenable»; «Selon Platon, en effet, l’alphabet peut se définir de deux manières, la lettre est une unité “distinctive” –elle permet d’isoler un son de la langue–, mais elle est également “imitative”: elle représente le son qu’elle désigne. C’est cette seconde propriété, qu’elle partage avec la peinture, qui fait sa vanité et la rend par conséquent condamnable» (Christin, *Poétique du blanc*14).

Ciertamente, no es indiferente a nuestro propósito que la noción de “mímesis” haya aparecido en la antigua Grecia, paralelamente a las primeras consideraciones teóricas según las cuales el alfabeto ha sido un objeto, especialmente en las de Platón. Sabemos que el debate del “Crátilo”, se basa principalmente en el valor mimético que hay que reconocer o no a las letras del alfabeto³⁶.

El arte imitativo, es el arte del mimo y resulta ridículo para Platón por lo que practicar esta copia burda de la realidad, animaliza al hombre y le convierte en un mono, un imitador de gestos sin contenido.

De hecho, al igual que Dionisos —el encantador de hombres y animales cuyas prácticas inducían a la posesión, a la falta de control de mente y cuerpo, en definitiva, a la locura— la escritura venía de Oriente, portadora de ese barroquismo colorido de los persas que horrorizaba a Platón. Dionisos, el extranjero, como las letras o las imágenes —las de afuera— eran elementos externos y exóticos que encantaban por su novedad, su apariencia exterior, su belleza, unos embaucadores que podían causar la perdición a quien los siguiera. Cuanto mejor era el imitador, cuanto más real la copia, más falso. De hecho, lo peor para Platón era la representación veraz de las cosas, la *skiagrafia* (escritura de sombras), la pintura con volumen, en perspectiva o claroscuro. Era la peor porque engañaba al ojo con alevosía, cautivaba la mirada en algo de apariencia real que no lo era y se pintaba con las sombras del mundo oscuro y de los muertos. La escritura por tanto, se escribe en negro, con la tinta oscura, sangre de los muertos, es la apariencia que induce a la perdición, se alimenta del engaño, *Apaté*, hija a su vez de la oscura Noche, remite directamente a la muerte y ella es la muerte, la letra muerta y vacía de la nada³⁷.

³⁶«Il n'est certes pas indifférent à notre propos que la notion de «mimesis» soit apparue dans la Grèce ancienne parallèlement aux premières réflexions théoriques dont l'alphabet a fait l'objet, en particulier chez Platon. On sait que le débat du «Cratyle» est principalement fondé sur la valeur mimétique qu'il faut reconnaître ou non aux lettres de l'alphabet» (Christin, *Poétique du blanc* 36).

³⁷Como muchos han sostenido, este rechazo radical delataba a Platón como un admirador de las propiedades de la imagen y, por extensión, de la escritura, «Sostendré que, para Platón, las imágenes eran significativas porque eran el fascinante signo visible de algo por lo que no se debía, bajo ningún concepto, manifestar interés alguno, y que pensaba justamente que los espectadores corrían un peligro mortal ante la mentira y la ilusión del arte» (Azara 21).

3.c. Saussure o la ciencia del *Logos*

En el *Curso de lingüística general* de Ferdinand Sussure publicado en 1915, el objetivo era el de escribir el libro definitivo sobre la ciencia del lenguaje, la lingüística. Saussure inaugura el estructuralismo lingüístico con esta obra que luego sería retomada por Derrida en 1967 como objetivo de sus críticas. En lo que respecta a la escritura, Saussure limita su Curso doblemente, en primer lugar, a las escrituras fonéticas y, en segundo lugar, al alfabeto de origen griego. Para Saussure, la escritura fonológica ideal es la que tiende a representar con un signo cada elemento de la cadena hablada.

A este respecto, el alfabeto griego primitivo merece nuestra admiración. Cada sonido simple está representado en él por un solo signo gráfico, y, a la recíproca, cada signo corresponde a un sonido simple, siempre el mismo. Es un descubrimiento genial, que los latinos heredaron. En la escritura de la palabra “bárbaros”, “bárbaro”, B-A-R-B-A-P-O-Σ cada letra corresponde a un tiempo homogéneo (Saussure 68).

La lengua es un sistema de signos que expresa ideas. Se trata de una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Para Saussure, lo natural al hombre es el habla, es su modo natural de comunicación, lo que otorga un segundo plano a la escritura. Puesto que los cambios en la gramática se producen en el habla, afectan también en cierto modo al pensamiento. La lengua es un sistema de signos que se caracterizan principalmente por su arbitrariedad³⁸ y, como consecuencia, sólo se diferencian unos respecto a otros: « ... el lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también ya que por el signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado, podemos decir más sencillamente: el signo lingüístico es arbitrario» (Sassure 104). No hay ninguna relación entre el sonido de la letra “t” y el carácter gráfico que la designa. Éste sólo se distingue por distinguirse de otros: “p”, “j”, etc. y en esta diferencia y convención reposa su valor. En lengua, efectivamente, no hay más que diferencias y en un estado de lengua, todo se basa en relaciones. Estas relaciones son de carácter lineal como la propia lengua en la que los caracteres van unos detrás de otros –lo que imposibilita, por ejemplo, escribir un carácter encima de otro o pronunciar dos caracteres a la vez.

³⁸«En efecto, todo sistema de lengua se apoya en el principio irracional de lo arbitrario del signo» (Saussure 184).

Por todo lo expresado, para Saussure el papel de la escritura con respecto al habla es de simple representación visual y táctil:

La escritura fija visualmente los signos de la lengua que en la voz no es posible reproducir visualmente y fijar ese movimiento muscular en el tiempo: es esta posibilidad de fijar cosas relativas a la lengua lo que hace que un diccionario y una gramática puedan ser su representación fiel, dado que la lengua es el depósito de las imágenes acústicas, y la escritura la forma tangible de esas imágenes (42).

El modelo continúa siendo el de la lengua; por lo tanto, los aspectos derivados directamente de la escritura: evolución de caracteres, fuerza visual o caligrafías, no sólo resultan indiferentes a la lengua —puesto que no revierten en variaciones en el significado— sino que, además, le suponen un disfraz³⁹. El alfabeto griego en teoría parece un modelo racional perfecto de transcribir la lengua, como él mismo indica, pero la armonía entre la grafía y la pronunciación no dura por diferentes razones: «En primer lugar, la lengua evoluciona sin cesar, mientras que la escritura tiende a permanecer inmóvil» (Saussure 56).

El resultado evidente de todo esto es que la escritura oculta la visión de la lengua: no es un vestido, sino un disfraz. Se ve perfectamente por la ortografía de la palabra francesa “oiseau” donde uno de los sonidos de la palabra hablada (“wazó”) no está representado por su signo propio; no queda nada de la imagen de la lengua (58).

Esto es lo que Saussure califica de extravagancia de la lengua y critica además el hecho de que los gramáticos centren sus esfuerzos en la escritura pues esto no es más que un abuso que invierte la relación legítima, por ejemplo, «cuando se dice que hay que pronunciar una letra de tal o cual forma, se toma la imagen por el modelo ... Se diría que nos permitimos algo contra la escritura como si el signo gráfico fuera la norma. Lo que fija la pronunciación de una palabra no es su ortografía: es su historia» (Saussure 59).

Según el lingüista, hay varias razones para que se haya dado tradicionalmente entre los lingüistas esta desviación prestando más atención a la escritura. En primer lugar, se trata de una representación gráfica de la palabra y se tiende a pensar que la

³⁹«El medio de producción del signo es totalmente indiferente, porque no interesa al sistema (esto deriva también del primer carácter). Que yo escriba las letras en blanco o en negro, en hueco o en relieve, con una pluma o un cincel, todo eso carece de importancia para su significación» (Saussure 168). No hace falta decir que el arte, el diseño y la tipografía han demostrado ampliamente lo contrario y que, de hecho, muchas veces el medio es el mensaje.

escritura es la que fija la lengua y le da estabilidad, a pesar de que la lengua tiene factores de estabilización propios e independientes del sistema escrito. Según Saussure el vínculo natural, verdadero y directo del hombre a la lengua es el del sonido pero, para la mayoría de la gente, es más fácil dejarse impresionar por una imagen que por lo auditivo pero esto no deja de ser un error. Además, continúa, está la literatura que ha contribuido en gran medida a aumentar esta importancia inmerecida de la escritura.

Lengua y escritura son dos sistemas distintos; la única razón de ser del segundo es representar al primero; el objeto lingüístico no es definido por la combinación de la palabra escrita y de la palabra hablada; esta última constituye por sí sola este objeto. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que termina por usurpar el papel principal; se llega a dar a la representación del signo vocal tanta y más importancia que al signo mismo. Es como si se creyera que para conocer a alguien vale más mirar su fotografía que su rostro (Saussure 53).

El texto de Saussure pretende reforzar la función de representación y dependencia de la escritura respecto al habla, explayándose en las críticas hacia el primero: sistema extraño al habla, creación externa, y artificial respecto lo interno del pensamiento. En definitiva, Saussure viene a reconfirmar todos los prejuicios platónicos hacia el sistema escrito concediéndole el mismo papel: representación, disfraz, apariencia, y engaño mientras que –paradójicamente y de forma indirecta– continúan otorgándoles mucho poder supersticioso al afirmar que la fuerza visual de lo gráfico confunde a los estudiosos desviando su atención.

3.d. Derrida, la resurrección de la “mala escritura”

Un espejo nocturno temible

«... sin olvidar la firma final, que pasó de muerte a Muerte, una diferencia
inapreciable al oído ...»

Saramago, *Las intermitencias de la muerte* 146.

Derrida, por su parte, se dispuso a desmontar los arquetipos que se habían fomentado y patrocinado a lo largo de la historia de Occidente –como el predominio del habla sobre la escritura– y, con sus textos, dio un giro interpretativo a las ideas desarrolladas por Platón y Saussure al respecto. En la introducción a *De la gramatología* en el que Derrida presenta su propuesta de nueva ciencia de la escritura, Philip Sollers parafrasea el mito de su creación en Egipto que recoge Derrida, titulando su prólogo “Un paso sobre la luna”⁴⁰ en alusión a esta historia que entraña la clave de todos los prejuicios culturales hacia la escritura, y que asume que el mal se introdujo con la palabra –la cual produjo una ruptura del estado adánico– y se agravó con su inscripción:

La luna ... habría sido creada por el dios sol para que lo reemplazara “durante la noche”. Ra eligió a Thot para ejercer esta función de suplencia. Como se sabe, Thot⁴¹ era el dios de la escritura y por esta razón, para la palabra o más bien para el Verbo, la figura fugaz, inasible, del suplemento, de la usurpación. Durante milenios entonces, y (señalémoslo con violencia) hasta una época reciente ..., la escritura habría sido respecto del sol (logos, habla, razón, vida, bien, padre) esta “luna” muerta constreñida a la reflexión, este espejo rocoso cuya faz escondida, femenina, su propia superficie –contemporánea de la formación de la tierra antes del hombre– no aparecería de cerca, no sería vista, hollada –o violada– más que en el presente y para el futuro. El paso del primer hombre sobre la

⁴⁰En el original francés “Un pas sur la lune”, Philippe Sollers hace evidente el doble significado de la palabra “pas” como “paso” (poner el pie, dejar huella) y negación “nada”, haciendo hincapié en el papel negativo de la escritura respecto al positivo de la palabra.

⁴¹«Pues el dios de la escritura es también, es algo evidente, el dios de la muerte ... El amo de la escritura, de los números y del cálculo no inscribe únicamente el peso de las almas muertas, primero habrá contado los días de la vida, habrá *enumerado* la historia» (Derrida, *La farmacia de Platón* 136).

luna, pensémoslo con cuidado, es el paso –irrealizable al descubierto– sobre el estado inicial de la tierra, y este paso exorbitante, esta confusión de huellas sin viento para borrarlas, se conecta con la “noche” de la que la luna constituiría, si puede decirse, el reverso. Con un cierto saber acerca de la muerte. Sólo la escritura puede dar cuenta del desplazamiento que se vislumbra en esta serie de elipses, sólo ella puede escribirlo en su práctica nocturna y suplementaria (viii). La escritura como “luna” estaría entonces definitivamente abandonada: alcanzada, obtendría una función distinta explicando por qué durante largo tiempo ha sido reducida, escamoteada. Escamoteada, explotada, circunscripta, extenuada por lo que Derrida denomina el logocentrismo, que no es más que el otro nombre de la metafísica griega y de su regulación verbal de propiedad. La ciencia de la escritura ha sido “reprimida por la metáfora, la metafísica y la teología” (Sollers, Introducción a *De la gramatología* viii-ix).

Thot es luna, femenino, noche y suplencia⁴² y lo es respecto al sol, a lo masculino, al día (*Dios*⁴³), a lo que suple y a su modelo. La luna, espejo nocturno, espejo de la tierra, carece de valor en sí, pues su única función es la de recibir la imagen de los objetos reales para devolver un leve reflejo, una mentira, un espejismo. Nunca contiene el objeto en sí, nunca es en sí, sólo supone la manifestación del “no ser”. En el sistema especular platónico, los espejos reflejan el mundo de las ideas, de las palabras. La escritura se rige por el calendario lunar, como las culturas matriarcales. Pertenece al mundo de la noche como las imágenes, los males, los pecados, los monstruos, las pesadillas y lo inconsciente. Actúa con alevosía y hace uso de las artimañas femeninas que le son propias, aturdiendo la vista de sus admiradores. La imagen gráfica de las palabras impresiona, apelan a los sentidos, flecha directa al cuerpo, al cuerpo-materia, al cuerpo-carga-pesada que dificulta el trascender⁴⁴. Frente a ella, la palabra es encargada por Dios, cuya faz siempre está llena de luz y que reina durante el día.

⁴²Es Rousseau es el que dice que la escritura es el suplemento del habla en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, 1781, que Derrida retoma en su *De la gramatología* como ejemplo del que deriva la cultura de la Ilustración para criticarlo duramente.

⁴³Pensemos que “Zeus” es el origen de la palabra “dios”, que a su vez lo es de “día”.

⁴⁴Para Saussure, la inversión de la letra-imagen se había convertido en una convención perversa por la que parecía que estaba más aceptado admirar la escritura que lo que ésta representa, lo que en su opinión resulta un: «pecado de idolatría. “Superstición” por la letra» (Derrida, *De la gramatología* 50).

Es cierto que el escriba, quien poseía el don, la suerte y la habilidad de dominar el arte de la escritura, siempre mantuvo un alto status en la sociedad pero, advierte Derrida, precisamente por dominar las artes de la escritura (oscuras, abstrusas, maléficas, propias de brujas) se le asoció frecuentemente con la figura del usurero, el que enreda y el maleante. La práctica de la escritura nunca podría ser más que un juego, un juego de acertijos respecto del habla.

Al gran invento de la escritura le esperaba un gran futuro, quizá alcanzar el trono del rey sol, pero se tuvo que conformar con el humilde papel de suplente y reinar en la noche, cuando nadie pasea y cuando no puede ser vista. Y la escritura se quedó en un sistema de significantes cuyos significados son significantes: los fonemas. Y de este reducto de lo que la escritura fue un día, es culpable la escritura alfabética y fonética al servicio del comercio, del intercambio y de la prosperidad de los pueblos. Se puso al servicio del hombre quien, cálamó, *pen-e* y espada en mano, estaba dispuesto a imponer el sistema patriarcal, la guerra, la conquista, las colonizaciones, el sistema alfabético, hermético, cerrado, alejado de lo femenino⁴⁵.

⁴⁵«Existen pruebas abundantes de que toda sociedad que adquiere la escritura experimenta una serie de cambios radicales. En su mayor parte, a estos cambios se los suele describir como progreso. Sin embargo, existe un efecto pernicioso de la escritura que ha pasado inadvertido: la escritura favorece, de forma subliminar, una actitud patriarcal. Todas las clases de escritura, pero especialmente las de tipo alfabético, reducen los valores femeninos y, con ellos, la fuerza de las mujeres en la cultura» (Shlain 15-16). «Los estudios antropológicos de las sociedades agrícolas sin escritura demuestran que, en su mayoría, las relaciones entre hombres y mujeres son o han sido más igualitarias que en sociedades más desarrolladas» (17). «Sólo una población inmersa en la cultura lineal del alfabeto pudo haber concebido la ecuación “el tiempo es oro” [el texto original dice exactamente “Time is Money”]» (210-211). «Palabra e imagen, como lo masculino y lo femenino, son opuestos y complementarios. Siempre que una cultura promueve la palabra escrita a expensas de la imagen, el patriarcado se hace preponderante» (23). «Todas las formas de escritura incrementan el predominio del lado izquierdo del cerebro en relación con el derecho [aquí hay un error de traducción que hemos corregido ya que el original dice “over the right”]. Dado que la civilización progresaba de un sistema de comunicación basado en imágenes –como los pictogramas y los jeroglíficos– hacia formas anicónicas –como la escritura cuneiforme–, la comunicación escrita se fue orientando más y más hacia el lado izquierdo del cerebro. El alfabeto, al ser la forma de escritura más abstracta que existe, refuerza en grado sumo los valores correspondientes al hemisferio izquierdo ... A medida que más y más personas fueron aprendiendo a leer y a escribir, la mano derecha, la que sostiene la pluma, fue desempeñando un papel cada vez más importante en la comunicación, masculinizando la cultura» (99-100).

La escritura fonética es poder⁴⁶ impositor, así ocurrió en los pueblos colonizados, así lo muestra la globalización de los caracteres latinos, el triunfo del sistema capitalista⁴⁷. El invento tenía un dueño y un dios que le confiere la propiedad de ser o no utilizada. De esta manera, la figura del padre se ensalza para hacer de intermediario de la palabra: «El *logos* es un hijo, pues, que se destruiría sin la *presencia*, sin la *asistencia* presente de su padre. De su padre que responde, por él y de él. Sin su padre no es ya, justamente, más que una escritura» (Derrida, *La farmacia de Platón* 113). Es, como indica Derrida ese *Pater tou logou* que a su vez es “Jefe”, “Capital”, “Bien”, etc.

La ciencia de las letras

Derrida acuña el término “gramatología” como opuesto a lo que él también denomina, el “logo-fono centrismo” imperante o, lo que es lo mismo, la primacía del imperio de la voz (*phoné*) como portadora de la verdad (*logos*). Este privilegio con que la voz ha contado, ha supuesto la devaluación de la escritura por haberse percibido, desde la tradición platónica, como signo de un signo. Si a la palabra hablada le otorgamos la autoridad de transmitir la verdad suprema, que siempre será inefable, y a la escritura le otorgamos el papel de transcriptora de la palabra, el resultado es que la escritura se encuentra en el tercer grado de autenticidad con respecto a la Idea.

Derrida en su *De la gramatología*, quiere demostrar el dominio que el habla intentó ejercer sobre la escritura metafísica al otorgarle el mero papel de suplencia, metáfora, reflejo o alegoría, y propone su liberación con respecto al *logos*, mediante el desplazamiento del concepto tradicional de escritura por el de una “archiescritura”

⁴⁶La lengua pertenece al pueblo mientras que la escritura es del poder; desvirtuar por tanto, la escritura para que no refleje exactamente la lengua es un indicio de corrupción.

⁴⁷“Capitalismo” proviene del latín *capitalis*, que significa cabeza. En español, el capital alude a lo importante, a la letra mayúscula, a las posesiones, al capitalismo. En inglés, “to capitalize” hace referencia a obtener el máximo provecho de algo. Por lo tanto, el triunfo del fonetismo es el triunfo de la cabeza frente a la mano y del pensamiento pragmático. Siguiendo la terminología de Derrida, la valoración del lenguaje como “transacción”, es admitir el de la escritura como su moneda de cambio, y todo el proceso como un gran intercambio en aras al progreso humano para cuyo fin no es necesario observar la moneda. Esto define muy bien la sociedad contemporánea en su espíritu capitalista por lo que tanto Derrida como Roland Barthes y otros autores tienden a realizar los paralelismos entre la denigrante situación de la escritura como la esclava, o sierva explotada por el sistema y la consideración actual de la escritura, el pueblo, como concebida a partir del lenguaje que le ha arrebatado autoridad.

carente de origen⁴⁸ y que produce una diseminación e inseminación en todas las direcciones.

¿No será necesario meditar este concepto heliocéntrico del habla? ¿Y la semejanza del logos con el sol (con el bien o la muerte que no puede mirarse a la cara), con el rey o el padre (el bien o el sol inteligible son comparados con el padre en la “República” 508c)? ¿Qué debe ser la escritura para amenazar este sistema analógico en su centro vulnerable y secreto? ¿Qué debe ser la escritura para significar el “eclipse” de aquello que es el “bien” y el “padre”? ¿No será necesario dejar de considerar a la escritura como el eclipse que viene a sorprender y ofuscar la gloria del verbo? Y si hay cierta necesidad de eclipse, el vínculo de la obra y de la luz, de la escritura y del habla, ¿no debe aparecer de otra manera? (Derrida, *De la Gramatología* 123-124).

Para plasmar su concepto de escritura y denunciar las debilidades del sistema alfabético, Derrida desarrolla el concepto de “diferencia” que hace alusión por un lado a que en francés tanto la palabra “différence” como la palabra “différance” se pronuncian igual, la voz no puede hacer oír esa “diferencia” que sí marca la escritura. En esta palabra la “a” es el síntoma de un problema y indica un acontecimiento escritura, una huella de algo ausente. Por un lado, nuestro sistema, que ha triunfado en la historia por su exactitud en la notación fonética, tiene defectos que la voz no puede corregir. Y por otro, la diferencia es un concepto vacío porque requiere siempre un modelo (se es diferente respecto a algo, nunca diferente de sí). La diferencia es la única marca de identificación de los signos de la escritura fonética⁴⁹, sólo adquiere valor por diferenciarse⁵⁰ unos de los otros, carecen de modelo, no dicen nada por sí mismos son espejo sin fondo. Igual sucede con la palabra escrita que es tan solo un referente de sí misma, no hace alusión a nada; su alusión es débil, tan sólo debida a convenciones inestables y temporales, y

⁴⁸La ausencia de origen está implícita en el concepto mismo de origen: «Se empieza siempre en algún lugar, pero ese lugar nunca es cualquiera. La acusación o incluso la reivindicación de cualquier lugar viene impuesta por la exigencia filosófica: no se puede identificar el cualquier lugar» (Bennington, Derrida 44).

⁴⁹En la definición y clasificación de las escrituras que hace Derrida concluye: «Al ser definida la escritura como “un sistema de signos”, no hay escritura “simbólica” (en el sentido saussuriano), y tampoco escritura figurativa: no hay escritura mientras el grafismo conserve una relación de figuración natural y de cierto parecido con lo que ya no es significado sino representado, dibujado, etc.» (Derrida, *De la Gramatología* 43)

⁵⁰«La palabra es precisamente algo que no se parece a nada: es propio de su naturaleza huir inflexiblemente de toda semejanza; ... hay que pensar entonces que la letra no se “separó” del pictograma sino más bien que se le opuso» (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 38).

apoyada en el concepto de la diferencia: cada palabra o texto son significantes, tan sólo por el hecho de que se diferencian de otros, no son nada por sí mismos, no representan, son estériles, letra-imagen muerta⁵¹. Y consecuentemente, el texto que estas palabras escritas desarrollan no es sino un sistema de raíces, un tejido de huellas que remiten al propio texto con el que se relaciona (intertextualidad) al mismo tiempo que lo hace con su alrededor en el espacio. El texto pues, moviéndose en estas direcciones dentro de sí mismo y a su alrededor adquiere un valor espacial metafórico. La escritura de este modo, es la huella de lo hablado donde se esconde el autor que se ausenta mejor como otro y se dirige mejor al otro que el hombre de la palabra.

El término “différance” es un ejemplo de lo que Julián Santos denomina “cruce peligroso” entre lo verbal y lo visual y que se da en ciertas obras artísticas contemporáneas; la escritura es imagen pero en el porcentaje de palabra que porta, de la que a penas puede deshacerse, esa vestidura que ya casi es una segunda piel y con la que ya lleva tanto recorrido, se cruza con la imagen en el arte y cuando se cruzan se produce el choque (el golpe, el toque) de lo verbal y lo visual pero también un extrañamiento inquietante: el de imagen contra imagen, en un reconocimiento de lo visual para con lo visual⁵², cruce de espejos que multiplican (diseminan). Mezclar escritura e imagen⁵³ es como mezclar agua y aceite, mezclar en esencia lo mismo: dos líquidos que se reconocen uno a otro como tal y cuyo cruce, aunque no facilite la fusión, me permite distinguirlos y da lugar a unos espacios de coexistencia en los bordes de cada uno donde se da cierta hibridez.

Un cruce reúne lo que no se puede reunir. Siempre dispar, muestra la disparidad de los caminos que, sin embargo, por medio de un pequeño trayecto (*articulus*) vienen a juntarse. El cruce no pertenece a ninguna de las rutas que se cruzan en él, su pertenencia es, ciertamente, una falta de pertenencia, una pertenencia sin pertenencia. Resulta de una frontera entre ambas (Santos 74).

⁵¹Sócrates ya advertía que las letras por sí mismas parecen decir algo pero no dicen nada en realidad por que no se les puede preguntar, siempre necesitan al autor, al “padre”, para que las interprete, para dar vida a la letra muerta. Aquí vemos que Platón califica a la escritura de *in-válida* (no válida), *des-valida*, no se basta a sí misma y requiere ayuda de la figura paterna.

⁵²En el cruce con el otro puedo (re) conocerme frente a mi semejante como distinto de él.

⁵³Pero pintura y escritura no pueden ser imágenes la una de la otra más que en la medida en que una y otra son interpretadas como imágenes, reproducciones, representaciones de lo vivo, del habla viva en un caso, de la figura animal en otro (Derrida, *La doble sesión*, 283).

Y continúa:

El cruce es el espacio de la *différance* o de la huella, de la escritura dilatada y desbordada, diferida también (74).

En la disciplina de la escritura fonética (diferida) se da la estricta ley de la gramática⁵⁴, impedimento que asusta y delimita al hombre impidiéndole avanzar en su pensamiento:

El espíritu de la letra nos impide practicar la letra del pensamiento ... El camino hacia el estado “de antes del lenguaje” (antes no es ni temporal ni localizable sino cualitativo) tiene que pasar a través del organismo repetitivo y sumergido de la humanidad digestiva, situarme en un nacimiento inorgánico en el que el hombre se convierte en un cuerpo-árbol, un cuerpo hecho ... Es preciso aprender el lenguaje del cuerpo que el pensamiento habla. Para quien quiera realzar un descenso vertical en la carne, la lucha contra la gramática hechicera y servil es una lucha contra el miedo (Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites* 116).

Se trata de destruir la idea y permitir que el hecho en sí se manifieste porque el mundo del discurso es el modo de ser de la prohibición. El pensamiento no se puede constreñir a la escritura convencional, por lo que escribirse es borrarse, tacharse.

Y en este juego de convenciones, en la convención latente bajo las palabras “esto es”, anida la base de nuestro pensamiento y nuestra noción de ciencia porque en el corpus filosófico derridiano, por un lado se hace referencia al aspecto visual de la escritura para, una vez analizadas sus debilidades como sistema, poner en duda toda la tradición filosófica occidental tan dependiente del sistema alfabético. Se trata de superar las fronteras del sistema y desligar el pensamiento de la palabra, pensar con la imaginación, no pensar en términos lingüísticos sino simplemente pensar. «El pensamiento de la cosa como “lo que ésta es” se confunde ya con la experiencia de la palabra pura; y ésta con la experiencia misma» (Derrida *La escritura y la diferencia* 19)

⁵⁴Roland Barthes es otro autor que ha reclamado la ruptura de la gramática tradicional para sugerir nuevas formas de gramática para las escrituras inexistentes y utópicas: «El color debería formar parte de esa gramática sublime de la escritura que no existe: una gramática utópica y no normativa» (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 63). Se trata de huir de la gramática tradicional para crear una nueva que corresponda a una escritura no necesariamente comunicativa.

En el pensamiento lineal, las palabras se siguen unas a otras, se superponen y obstaculizan provocando que el pensamiento se perciba como angustia: «Hablar me da miedo, porque, sin decir nunca bastante, digo también siempre demasiado»⁵⁵ (Derrida, *La escritura y la diferencia* 18). Y la escritura contribuye aún más a constreñir la palabra y el pensamiento. A la concepción del tiempo lineal, le sigue el de la escritura lineal por lo que el logocentrismo está ligado a la historia y a los prejuicios de Occidente⁵⁶.

Esta forma de pensamiento también ha alimentado el valor metafórico de la escritura. Desde Platón y la cultura cristiana se fomenta la escritura metafórica, la escritura de Dios. Derrida, por su parte, propone recuperar la mala escritura condenada en el *Fedro*.

Reparar (en) la escritura

El concepto devaluado de escritura con el que contamos hoy es fruto del logocentrismo, propio del periodo de la historia⁵⁷ en el que surgió y que impidió la libre reflexión sobre el origen y el rango de la escritura. El pensamiento metafísico occidental por su parte, asoció *logos* con verdad:

⁵⁵Y continúa: «Hablar es saber que el pensamiento debe hacerse extraño a sí mismo para decirse y aparecer. Así, aquel puede recuperarse al darse. Por eso, bajo el lenguaje del escritor auténtico, del que pretende mantenerse en la mayor proximidad al origen de su acto, se advierte el gesto para retirar, para recoger la palabra expirada. La inspiración también es eso» (Derrida, *La escritura y la diferencia* 18).

⁵⁶En este sentido, Derrida está de acuerdo con Leroi Gourham, en considerar que los pueblos que se han llamado “sin escritura” en el fondo sí tienen algún tipo de escritura: «La escritura en un sentido estricto –y especialmente la escritura fonética– está enraizada en un pasado de escritura no lineal. Ha sido necesario vencerlo y se puede, si se quiere, hablar aquí de triunfo técnico: aseguraba en un mundo peligroso y angustiante una mayor seguridad y mayores posibilidades de capitalización» (Derrida, *De la gramatología* 113). Leroi Gourham llamaba mitograma a lo que no está sometido a la sucesibilidad, al orden del tiempo lógico o a la temporalidad irreversible del sonido. También es interesante el pasaje de L. Strauss de *Tristes Tropiques* que se recoge en *De la Gramatología*, en el que Strauss cuenta que el pueblo de los nambikwara no sabe escribir ni dibujar pues se limitan a realizar rayas sobre sus calabazas.

⁵⁷«... el privilegio de la *phoné* ... responde a un momento de la economía (digamos de la “vida”, de la “historia”, o del “ser como relación consigo”)» (Derrida, *De la gramatología* 13).

La historia de la verdad, de la verdad de la verdad, siempre fue, ... una degradación de la escritura y su expulsión fuera del habla “plena” ... El “concepto de la ciencia” o de la cientifidad de la ciencia –que siempre se determinó como “lógica”– ... nunca dejó de impugnar el imperialismo del logos, apelando, por ejemplo, ... siempre cada vez más, a la escritura no fonética (Derrida, *De la gramatología* 7-8).

El modelo de ciencia del lenguaje es la lingüística pero dice Philip Sollers: «lo que la lingüística denomina escritura no tiene sino una relación de “parentesco” con lo que la “Gramatología” llama con el mismo nombre» (“Un paso sobre la Luna” *Introducción a De la gramatología* xiii) porque la lingüística sólo se ocupa del habla. Por lo tanto, llevamos siglos arrastrando un modo de pensar erróneo⁵⁸ en su forma y en su medio de expresión, el punto de partida era incorrecto, el *logos*, no representa más que un modo de analizar la lengua, no la experiencia en sí. Creemos haber teorizado sobre la vida y no hemos hecho sino dar vueltas alrededor del laberinto del alfabeto griego. Pero aún no es tarde; la gramatología, sin embargo, se presenta como la nueva ciencia de la escritura que viene dispuesta a restaurar el valor de la mala escritura, de la mala memoria, de lo de afuera y de la huella.

En esta nueva ciencia, los signos ya no los constituirían las letras del alfabeto sino el *wen* chino, o lo que es lo mismo, las huellas de la naturaleza, las grietas⁵⁹ del tiempo sobre el barro, el gesto, o la imagen. Derrida habla del fenómeno de la muerte del libro y lo define como una nueva mutación en la historia de la escritura de la historia como escritura. La escritura hoy designa tanto los gestos físicos necesarios para su consecución, como la totalidad de lo que la hace posible: coreografía, atletismo, o baile son escritura. Esta es la nueva definición de escritura propuesta por Derrida: “escritura”.

⁵⁸«Durante largos años, siguiendo un célebre aforismo del Evangelio, hemos opuesto la letra (que mata) al Espíritu (que vivifica). De la letra (que mata) han nacido en nuestra civilización gran número de censuras asesinas ... que podrían agruparse, practicando una ligera extensión bajo el nombre genérico de filología; rigurosa guardiana del “verdadero” sentido (el unívoco, canónico)» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 120).

⁵⁹«La escritura, en esencia, no es más que un agrietamiento. Se trata de dividir, de rayar, de triturar una materia plana, ya sea de papel, cuero, tableta de arcilla, muro. De este modo, en los tiempos de la antigua China se empezó a “leer, con fines adivinatorios, los agrietamientos causados por el fuego en el caparazón de tortuga, o los rastros de las patas de pájaro en la arena» (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 45). La sociedad china o japonesa a pesar de emplear la escritura como medio de comunicación, ha conservado el valor ritualístico de acto de escribir por lo que se le concede mayor importancia a la escritura. Sin embargo, no es así en la sociedad productiva de Occidente donde reina el habla.

Se designa así no solo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significativa, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también “escritura” pictórica, musical, escultórica, etc. Se podría hablar también de una escritura atlética y con mayor razón, si se piensa en las técnicas que rigen hoy esos dominios, de una escritura militar o política. Todo esto para describir no sólo el sistema de notación que se aplica secundariamente a esas actividades sino la esencia y el contenido de las propias actividades (*De la gramatología* 14-15).

Incluso la concepción de la historia está ahora al servicio del modo de producción capitalista vigente por lo que para recuperar la escritura es necesario descentralizar las escrituras no occidentales. La función de la escritura en los últimos años ha sido secundaria y de carácter instrumental para la economía, ha servido de traductora⁶⁰ del habla plena⁶¹ y presente sin embargo, «La escritura pertenece a la plástica, no al lenguaje: la exterioridad del significante es la exterioridad de la escritura ... sin esta exterioridad, la idea de signo cae en ruinas» (Derrida, *De la gramatología* 21).

Habla y escritura no sólo son distintas y cuentan además con diferentes soportes, sino que también el ejecutor varía: « ... por estar ligada a la mano, la escritura en cierto sentido queda fisiológicamente fuera del aparato facial de la fonética, y en consecuencia el cuerpo no puede incidir sobre ella del mismo modo que sobre la palabra» (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 33). Y continúa más adelante: «Son los ojos, la mano, los que guían la escritura y no la razón del lenguaje» (45). Lo oral y lo escrito se diferencian por sus soportes. Mientras que lo vocal sugiere un dinamismo continuo, la imagen se caracteriza por la discontinuidad de formas y su desarrollo en el espacio⁶².

⁶⁰«La escritura fonética tiene precisamente como principio funcional el de respetar y proteger la integridad del “sistema interno” de la lengua» (Derrida, *De la gramatología* 45).

⁶¹El habla, la voz, dice Derrida, se impone desde el nacimiento, es la autoridad.

⁶²Es interesante estudiar el desarrollo de las listas y las tablas en las sociedades primitivas porque denotan la importancia de la distribución precisa de los signos en el espacio, el modo espacial de desarrollarse el discurso, el pensamiento.

En Occidente nos empeñamos sin cesar en sustituir el imperio del gesto por el de la palabra ... tenemos interés en creer, en sostener, en afirmar científicamente que la escritura no es más que la “transcripción” del lenguaje articulado: el instrumento de un instrumento; cadena a lo largo de la cual el cuerpo desaparece» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 159).

Además, técnicamente hay dos conceptos de escritura:

Existen dos escrituras: la del punzón (escalpelo, cálamo o pluma) y la del pincel (esfera o fieltro): escritura de la grabación y de la incisión, de la marca, del contrato de la memoria; ... frente a esta, está la escritura a pincel, que es la escritura de la “des-cripción”, de la mano lenta, del dibujo descendido, distendido. Dos gestos, dos civilizaciones» (66).

En conclusión, Occidente in-scribe y Oriente de-scribe. La escritura no-fonética de-scribe, es decir, des-escribe: rompe el nombre, el elemento fundamental de la escritura. La escritura no-fonética describe relaciones en lugar de denominaciones. En la escritura pura y verdadera –la no fonética–, se borran las relaciones de denominación. Antes que escribir se habla, pero antes que hablar se gesticula. Es decir, el gesto precede al habla y la escritura se relaciona con el gesto, es más innato, es antes. Porque reparar la escritura es reparar el gesto, como Philip Sollers decía, «Es preciso aprender el lenguaje del cuerpo que en el pensamiento habla» (Sollers, Ph., *La escritura y la experiencia de los límites* 116).

3.e. La esp(A)cialización de la escritura

Escritura e imagen

La escritura surgió de la imagen, no de la lengua, y las primeras formas de escritura como los ideogramas, dejan clara esta afirmación. La escritura y la imagen comparten el espacio⁶³ y, al igual que la imagen, la escritura se puede percibir en un golpe de vista. Y si se cuenta además, con memoria visual suficiente y conocimiento de la lengua, incluso se puede reconocer automáticamente⁶⁴.

Como venimos señalando, los historiadores hablan de la escritura como una transposición del lenguaje oral pero los antropólogos saben que los dos sistemas son diferentes y que se derivan de dos formas distintas de la corteza cerebral: uno el de la audición y otro el de la visión (ligado al coordinamiento de los gestos, traducidos en símbolos materializados gráficamente). Ninguno deriva del otro sino que son modos independientes. Roland Barthes también ha criticado la postura de los lingüistas que consideran la escritura como un medio de atrapar e inmovilizar el lenguaje, reduciéndola a la función de “pisapapeles” que evita que el lenguaje se quede en simples *palabras que se lleva el viento*, haciendo alusión a la cita clásica *Verba volant, scripta manent*.

Pero incluso en el sistema alfabético podemos apreciar la naturaleza visual de lo escrito: el alfabeto es visual, es, de hecho, la transposición visual de los sonidos del habla y por lo tanto, también anuncia su ser como imagen: «la escritura ... da a ver los

⁶³Respecto a la relación imagen-escritura, apunta Barthes: «Nosotros tendemos siempre a pensar esa relación como síntoma de equilibrio: a veces la imagen (pensamos) no hace más que ilustrar la palabra, a veces sucede lo opuesto, o sea que la palabra no hace más que comentar las imágenes. Por lo tanto, es más exacto afirmar que el vínculo de la imagen (o de lo que le sigue, la escritura) con la palabra, es estatutario: mediante esos dos lenguajes el cuerpo se distribuye equitativamente: especifica sus funciones (técnicas o neuróticas) mediante la mano y la cara, la visión y el gesto; nunca con una sin la otra» (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 28).

⁶⁴Ya lo indicaba Saussure en sus Cursos: «Está también la cuestión de la lectura. Nosotros leemos de dos maneras: la palabra nueva o desconocida es deletreada letra a letra; pero la palabra usual y familiar se abarca de una sola ojeada, independientemente de las letras que la componen; la imagen de esa palabra adquiere para nosotros un valor ideográfico. Aquí la ortografía tradicional puede reivindicar sus derechos: es útil diferenciar “tant” y “temps”, “et”, “est”, “ait”, “-du” y “dû”, “il debait” e “il devaient”, etc» (Saussure, 63). Por esto podemos considerar que en hasta cierto punto, la escritura fonética puede tener una lectura pictográfica o ideográfica, dependiendo de su lector/espectador: una vez se conoce una palabra, ya no es necesario leerla.

sonidos de la lengua»⁶⁵. La escritura es línea y mediante la mayúscula de líneas mayores, se distingue visualmente su territorio, las palabras importantes, denota algo único. Barthes critica que la paleografía termine su estudio en el siglo XVI sin considerar la *neografía* actual porque la imagen del alfabeto suscita belleza y goce estético. De modo que también la escritura fonética se ejecuta con la mano y comparte soporte con la imagen, también es *ductus*: orden, dirección, forma gráfica:

... a pesar de su constitución estructural, que se ofrece espontáneamente al análisis, cada alfabeto denota en su conjunto una individualidad formal, una unidad estética: se lo “reconoce” ... Cada alfabeto representa un equilibrio: sea porque ningún signo se repite, sea porque todo el conjunto funciona a su vez como un signo único, diferente de todos los otros alfabetos. La representación de un alfabeto en su secuela ofrece un espectáculo propiamente dicho: inteligible y bello⁶⁶ (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 34).

La escritura latina realizada a mano también cuenta con un empaque visual característico: vertical, inclinada hacia la izquierda o hacia la derecha; algunas son más redondeadas y otras más puntiagudas; y todas se basan en la disposición horizontal de las líneas y el texto total se inscribe en un cuadro imaginario en la hoja total.

Las sociedades siempre han mostrado dos modos de comunicación paralelos: uno oral y otro visual, que aún hoy mantenemos aunque nuestro sistema alfabético no denote con claridad su origen gráfico y a pesar de los esfuerzos por admirar los alfabetos del mundo, la escritura, en definitiva, «ha perdido su dignidad estética» (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 21). Ahora nuestra escritura es críptica en el sentido de que no comunica nada a simple vista, la mirada no basta para atraparla, hay que desenmarañarla pero no del mensaje sino del mismo lenguaje que, luego hay que volver a traducir al pensamiento por lo que el proceso es triple. Con el pictograma, la mirada

⁶⁵«L'écriture ... donne à voir les sons de la langue» (Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* 6).

⁶⁶El alfabeto tiene fuerza visual propia y se le adjudica un *ethos* particular. En el caso de la invención del alfabeto cirílico o el caso del alfabeto árabe, se trata de fetiches culturales, visualización de un modo de imperialismo o una religión, una marca de diferencia en la escritura con respecto al mundo: «La escritura alfabética aún conserva cierto nivel de simbolismo personal ... Es más, las imágenes evocadas por la lectura, de riqueza variable, siguen siendo propiedad del lector ... —el alfabeto no abolió todas las posibilidades de creación»; «L'écriture alphabétique conserve à la pensée un certain niveau de symbolisme personnel. Plus encore, les images déclenchées par la lecture restent-elles la propriété, de richesse variable, de l'imagination de lecteur ... l'alphabet n'abolit pas toutes les possibilités de récréation» (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*) o «The letters of the alphabet also constitute a set of visual symbols» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 12).

percibe el mensaje a simple vista, del mismo modo que, puesto que la imagen es la forma más directa de comunicación, cuando uno se quiere hacer entender, dibuja la idea.

Pero esta imagen que precede a la escritura puede ser dibujada a partir de la silueta de una sombra recortada contra la pared⁶⁷ o resultar de una impresión directa sobre materia blanda. La pictografía, como dijimos, proviene del dibujo mientras que la escritura fonética, proviene de la glíptica por lo que los signos no son más que la impresión⁶⁸ negativa de un positivo que sale del hueco y donde sólo queda aire, nada. Esta escritura no está escrita sino in-scrita como una huella, y es el negativo de una hendidura, resultado de la presión y separación del molde. La escritura cuneiforme como la tipográfica de imprenta o la digital más reciente remiten a su molde positivo como si de una máscara funeraria se tratara. Por eso la escritura siempre está del lado de lo ausente y de la muerte:

Hoy en día, pese a que la letra manuscrita no haya desaparecido completamente de nuestro entorno, es probable que al pensar en signos lingüísticos imaginemos un texto escrito en la llamada letra impresa o letra de molde (aunque esta ya no provenga de molde alguno ni esté impresa, sino que aparezca como un fantasma sobre la superficie de nuestra pantalla electrónica (Santana 74).

De la Gramatología introduce así el “pensamiento de la huella”: pensar el negativo, el blanco, definir el doble, al otro. La huella no se inscribe, se borra.

La huella es el borrarse a sí mismo, el borrarse su propia presencia, está constituida por la amenaza o la angustia de su desaparición. Una huella imborrable no es una huella, es una presencia plena, una sustancia inmóvil e incorruptible, un hijo de Dios, un signo de la parusía y no una semilla, es decir, un germen mortal» (Derrida, *La escritura y la diferencia* 315).

⁶⁷Plinio explica el origen del dibujo en la historia mediante el ejemplo de una muchacha que dibuja la silueta de su amado sobre la pared antes de que éste parta para poderle así recordar.

⁶⁸Y es esa impresión la que otorga carácter y diferencia al signo. Como señala Gaetano Chiurazzi, “carácter” se relaciona con “charasso” que indican “surcar”, hendir. El carácter es lo que está escrito en algo, el modo en que está escrito y que hace que su impresión sea única e irrepetible: «La diversidad gráfica de un signo se corresponde con un sentido diferente que muestra cómo está trazado; si como decía Saussure, para el significado no es importante el modo en el que se escribe la letra “t”, con el único requisito de no confundirla con otras letras, desde el punto de vista gramatológico, en cambio, lo que interesa es el modo en el que se ha escrito la letra “t”, su trazado, o sea, el “carácter”» (Chiurazzi 14).

Borrarse es la muerte misma⁶⁹. La huella es la marca que deja el molde al crear a partir del prototipo por lo que implica y presupone la existencia de un modelo, de un referente. Pero la huella que surge del “pisar sobre la luna” carece de prototipo y no es más que signo arbitrario que convierte la escritura en una cadena de huellas en una convención que lleva a otra convención, por eso se hace tan necesario pensar en la huella, en lo otro⁷⁰.

De este modo, la escritura conlleva todos los aspectos maléficos de lo visual: es *eikon*⁷¹ (que representa y requiere de un sello o molde previo, un original con el que mantendrá una semejanza⁷²) y es *imago*⁷³ (imita), pero nunca le permiten *SER*. Ambas remiten a la ausencia de su original y por lo tanto a la muerte, y son negativos respecto a éste.

La sinrazón de la escritura

De este ser críptico de la escritura surge su irracionalidad. La escritura alfabética es una lengua de comunicación pero por alguna razón se ha decidido esconder el mensaje bajo lo verbal, para cubrirlo de nuevo bajo los signos alfabéticos, y poniéndose así en el tercer grado de representación, la escritura se muestra como imagen a sí misma, es accesible a todos aunque su semántica no sea seguida por todos. La semiología de la imagen no puede ser de carácter lingüístico.

En *Écritures Paradoxaes*, A. M. Christin habla sobre la irracionalidad de la escritura en su artículo: «La déraison graphique». Esta *déraison* radica precisamente en el hecho de que la escritura se presente en forma de imagen, o que, al menos comparta con ella el soporte y los juegos de correlación, sustitución y asociación. La escritura también se relaciona sin duda con lo oral de modo que ponemos sobre una superficie lo que es

⁶⁹“Silencio” es lo que Derrida llama una palabra “deslizante”, una palabra que al evocarla se traiciona a ella misma, se borra. Lo mismo ocurre con la palabra “nada” que al ser nombrada se convierte en algo, niega su sentido, se borra, se suicida.

⁷⁰«La escritura es el desenlace, como descenso fuera de sí en sí, del sentido: metáfora-para-otro-a-la-vista-de-otro-aquí abajo, metáfora como metafísica donde el ser tiene que ocultarse si se quiere que aparezca lo otro» (Derrida, *La escritura y la diferencia* 46).

⁷¹*Eikon*, del griego: «representación visual que posee cierta similitud o semejanza con el objeto al que representa» (Acaso 36).

⁷²Y puede convertirse en ídolo si la impresión es incorrecta y produce una confusión aún mayor con respecto a su original.

⁷³*Imago*, concepto más tardío del latín: «figura, sombra o imitación» (Acaso 36).

susceptible de ser dicho, hablado o nombrado. Mediante su puesta en una superficie, la palabra se transforma en lo escrito mediante un pre-proceso de razonamiento (*raison graphique*). Proceso que, sin embargo, no nos permite la comprensión de las culturas orales. Mediante la palabra *déraison*, Anne Marie Christin pone en contraste la irracionalidad de los sistemas, sus fallos, fisuras y lagunas frente a la racionalidad que siempre se ha atribuido a la escritura, especialmente a las de carácter alfabético. «La escritura, nacida de lo visible, ha creado un modo de significación profundamente irracional: prefiere las ambigüedades de la imagen a la claridad significativa de la lengua ... Es el espacio rectangular de los cartuchos, no la frase, la que ordena la disposición de las primeras inscripciones cuneiformes ...»⁷⁴.

Esta es la gran paradoja que Barthes también encuentra en la escritura y que surge de su naturaleza mixta: lo que se ha propuesto siempre como un medio de comunicación no es sino un gran plan criptológico y en realidad, dice, la escritura se considera más auténtica cuanto menos legible. La ironía es que la verdad del *logos* está en el revés, dice Barthes, los textos manuscritos siempre encierran algo detrás de ellos que no es lo que se puede percibir por la vista.

A estas alturas, ya no es posible definir la escritura como un simple registro de la palabra, es inútil puesto que la naturaleza de la escritura y de la palabra son tan diversas que la escritura no puede constreñirse al simple papel de suplemento o accesorio de lo oral. Esto negaría su autoridad y riqueza propia. Barthes da su definición de escritura simplificada:

... la escritura implica tres determinaciones semánticas principales: 1) es un gesto manual, opuesto al gesto vocal (este gesto, cuyo resultado es la “escritura” podría llamarse “inscripción”); 2) es un registro legal de improntas indelebles, destinadas a superar el tiempo, el olvido, el error, la mentira: 3) es una práctica infinita en la cual está comprometido todo el sujeto y que se contrapone desde ese momento a la simple transcripción de los mensajes. La escritura, por tanto, entra en oposición a veces con la “palabra” (en los dos primeros casos) y a veces con la práctica del “escribiente” (en el tercer caso). Y también, según el uso que se hace de ella, es un gesto, una ley, un usufructo (Barthes, “Variaciones sobre la escritura” 49-50).

⁷⁴«L'écriture, née du visible, a créé un mode de signification profondément déraisonnable : il préfère les ambiguïtés de l'image à la clarté significatrice de la langue ... C'est l'espace rectangulaire du cartouche, non la phrase, qui commande l'ordonnement des premières inscriptions cunéiformes ...» (Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* 10).

En su hibridez, la escritura, más que transparente aparece como una capa opaca a modo de estrato que por lo tanto cubre, esconde lo que pretende hacer ver y así también tiene capacidad de desvelar y ser escavada y borrada. La escritura como capa (no necesariamente horizontal) divide el espacio entre un afuera y un adentro de la escritura por lo que se puede uno hallar fuera o dentro de ella o bien sumergirse provocándole una hendidura, una herida en la capa superficial.

Recuperar el ~~tiempo~~ espacio perdido

El plan de restauración de la estética de la escritura pasa por recuperar su valor en el espacio físico⁷⁵.

A lo característico de la escritura lo hemos denominado en otra parte, en un sentido difícil de esta palabra, “espaciamiento”: diastema y devenir-espacio del tiempo, también despliegue, en una localidad originaria, de significaciones que la consecución lineal irreversible, que va pasando de punto de presencia a punto de presencia, no podía hacer otra cosa que extenderlas y en cierto modo fallar su represión» (Derrida, *La escritura y la diferencia* 298).

A la escritura se le ignora; no ocupa lugar y, por lo tanto, hay que devolverle su espacio. Defender el espacio de la escritura es defender ese espaciamiento entre las letras, el blanco virginal de la página, esa textura de celulosa como una suerte de himen que anuncia una boda y que está dispuesta a ser penetrada por la pluma e inseminada (manchada) por la tinta. Y es esta inmaculada posibilidad de ser manchado o fecundado lo que permite realmente la significación (no necesariamente verbal). Así lo defiende el teórico de la escritura Noordzij en el clásico *El trazo de la escritura*:

⁷⁵Como advierte Jean Galard, puede dar la impresión de que Derrida ha escogido el espacio (el de la vista) contra el tiempo (el de la palabra) pero no se trata de una sustitución de una cosa por otra sino un deseo de ruptura con todos los binomios del pensamiento.

La escritura se basa en las proporciones relativas del blanco de la palabra. Los diferentes tipos de escritura, con sus distintas construcciones y trazos diferentes, solo pueden compararse entre sí en función del blanco de la palabra, ya que toda comparación requiere un punto de referencia que permita la comparación de los elementos. El blanco de la palabra es el único componente común a los diferentes tipos de escritura. Este punto de referencia es válido tanto para la escritura manual como para la tipografía, para la escritura antigua y para la moderna, así como para la escritura occidental y la de otras culturas (13).

En el fondo la diferencia entre un signo y otro no la marca el negro de la letra sino la cantidad de blanco que ésta contiene: así se distinguen unas de otras y las mayúsculas de las minúsculas. Su obra pretende hacer una teoría de la escritura partiendo del blanco y no del negro⁷⁶.

Las formas negras de la escritura se determinan y regulan letra a letra, y el contrapunto es fácil de controlar. Las formas blancas sólo son constituidas a partir de la combinación de letras; no existe una medida simple de su tamaño y se producen casi incidentalmente a partir de los trazos negros que reclaman tanta atención. Este es el motivo por el que atribuyo tanta importancia a las formas blancas de la palabra (Noordzij 40).

La escritura, antes que ninguna otra cosa, es un ente material al que se accede a través de los sentidos:

La primera prueba que se usa para investigar cualquier sistema de escritura es, inevitablemente, su forma visual. Esas investigaciones deben tener en cuenta, antes que nada, las formas de las letras, su orientación, la secuencia direccional de escritura, y los materiales y medios con los que se ha producido esa escritura⁷⁷.

⁷⁶«Las formas blancas determinan el lugar de las formas negras, pero las formas blancas están hechas con las formas negras. La manifestación más sencilla de la forma negra es el trazo. El trazo es la marca ininterrumpida que produce un utensilio sobre el plano de la escritura. El trazo comienza, pues, con la “huella” de un utensilio» (Noordzij 18).

⁷⁷«The primary evidence used in investigating any written script is, inevitable, its visual form. Such investigation must account, first of all, for the shapes of the letters, their orientation, the directional sequence of the writing, and the materials and the media in which the writing is produced» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 16).

Retomando la idea de cruce como encuentro entre lo verbal y lo visual, analizamos el espacio donde esa mezcla imposible de mezclar y que sólo produce encuentros, relaciones híbridas e impuras; un espacio que no pertenece a ningún camino o ruta, es un espacio que pende, que no procede de ningún lugar, que carece de origen: no se parece a nada y se *diferencia* de todo.

El espacio para Derrida es siempre el de la representación y eso implica que es un espacio en el que se aparece de forma fantasmagórica y en el que todos estamos implicados. Todo sin excepción está implicado en este espacio, incluida la escritura. Pero el espacio de la escritura no debe ser el etéreo de la metáfora ni el de la representación, sino el de la presentación. La escritura se presenta, es el monstruo de la historia que ha decidido al fin *monstrarse* como el fantasma muerto y espectro aparecido del lenguaje, salir a escena, exhibirse y en esta exhibición, recuperar su espacio, habitarlo y ocuparlo. La escritura proclama su realidad y su realidad es la de ser una letra (un trazo) detrás de otra ocupando un espacio y dejando blancos entre ellas. No es comunicante o significante, es antes que nada, evocadora de ángulos, pliegues y espacio.

No es el de la escritura ni el de la imagen sino el de la confluencia: el del *graphein*, el topos u-tópico del no lugar: lo to(i)po-*gráfico*.

Parte 2: Discursos artísticos

I. EL CRUCE ENTRE LA ESCRITURA Y LA IMAGEN

Se han seleccionado obras de tres artistas españoles contemporáneos que desarrollan diversos aspectos de la interacción entre lo visual, lo verbal y la iconicidad de la escritura a través de técnicas variadas, lo que nos permite estudiar el comportamiento de la escritura y de la imagen en función del medio con el que se expresen. No se trata de monografías sobre estos artistas sino de estudios de algunas de sus obras realizadas entre 1994 y 2008, aunque se contextualicen en el marco general de su carrera profesional y su biografía, y se empleen en este estudio para reubicar y servir de ejemplo a temas más generales del arte en los que escritura e imagen miden sus fuerzas.

Por esa razón, cada ejemplo se ha tratado de una manera distinta; mientras que en unos se ha hecho más hincapié en el resultado, en otros se ha analizado la técnica o la iconografía, y los tres responden a una propuesta de un marco teórico, así como al intento de aplicación de las reflexiones en torno a la materialidad de la escritura.

En la obra poética de **José Miguel Ullán** (1944-2009) se percibe una fuerte tendencia hacia lo visual desde el principio, que confiere una importancia relevante a la organización y distribución de lo gráfico de la página, importancia incluso superior a la de lo enunciado, aspecto que es propio de la poesía post-Mallarmé. Imagen y escritura se manifiestan impulsivamente retándose y complementándose mediante rayados, tachaduras, o desplazamientos, hasta que esta tensión culmina en una serie denominada “Agrafismos” (1994-2008), un conjunto de obra plástica que surge de la búsqueda de la palabra pero que, ante la ausencia de hallazgo, se queda en lo indecible, expresado a través de la imagen. Los “agrafismos” renuncian a lo verbal porque surgen, precisamente, de un estado de agrafía, es decir: sin la escritura pero inscritos en ella. Los “agrafismos” toman diferentes formas: algunos remiten a lo gestual caligráfico, otros lo hacen a la mancha síntoma y los últimos a la idea del palimpsesto pues están realizados mediante superposición de materiales. Estas obras nos permiten estudiar aspectos como el cambio del bolígrafo (o la máquina de escribir) por el pincel o la composición a dos manos, de forma que el proceso de la materialización de la escritura corre en paralelo a la progresiva implicación del cuerpo. Los “agrafismos” constituyen un espacio único donde contextualizar las teorías de Barthes y Derrida sobre la escritura icónica y donde escritura e imagen se cruzan para afirmarse, reconocerse y negarse mutuamente mediante la a-grafía.

Las series “Carteles” y “Reflexiones” de **Ana Sánchez** (1964) realizadas entre 2005 y 2008 consisten en la ejecución de lienzos de gran formato sobre los que realizan collages a partir de libros y posters. Su técnica consiste en romper esas escrituras tipografiadas hasta hacerlas ilegibles, y crear con ellas composiciones abstractas que se asemejan a escritura pero que no se dejan leer. La clave de interpretación elegida para el análisis de estas obras reside en tres aspectos concretos. En primer lugar, en la selección de tipografías, lo que nos permite reflexionar sobre el fenómeno de la escritura industrializada y su incursión en el espacio pictórico desde el Cubismo. Además, la técnica compositiva de estos lienzos remite a ideas concretas como: lo fragmentario, el hallazgo, la ontología del collage y el montaje, la censura, o el juego, lo que conecta con las teorías del arte desarrolladas por Benjamin y Didi Huberman. Finalmente, el resultado de la operación con las letras de Sánchez nos lleva a un espacio de colisión entre la escritura y la imagen que, en este caso, se traduce en una tensión entre lo visible, lo legible y lo ilegible (de la escritura y la imagen por igual) de modo que las obras nos permiten desarrollar ideas sobre la percepción de una y otra en la superficie pictórica (Unger) ya que la tipo-grafía, la escritura del tipo, lleva implícito un alto componente de diseño estético y visualidad aunque esté al servicio de lo verbal.

Los proyectos “Pifostio” y “No compres” de **Javier Abarca** (1973) consisten en experimentaciones gráficas en la ciudad de Madrid lo que nos introduce en otra variedad de la escritura icónica como es el grafiti, el intervencionismo urbano y la idea de la ciudad como escritura, a la par que la escritura como espacio transitable fuera de la página y el libro. Abarca nos permite hacer una genealogía de las prácticas escriturales asociadas a la ciudad desde el Surrealismo y a través de las teorías de Benjamin, o Debord. “Pifostio” es un almacén fotográfico de escrituras encontradas por la calle, que se han retratado y clasificado con afán de concederle protagonismo a sus realizadores y a la parte de la ciudad que representan, además de por el propio valor del diseño. De esta forma, “Pifostio” es una foto-grafía de grafías; es decir, una escritura de la escritura que dobla el original permitiendo su posesión y clasificación con el afán de que quede registro y no se pierda nunca la imagen de lo visto fugazmente en un paseo. Lo mismo ocurre en el caso del reportaje fotográfico de “No compres”: la escritura como imagen se cruza en la calle con la mirada de los viandantes y con otra grafía, la de la cámara y su capacidad de posesión y reproducción, propias de la modernidad.

2.a. A-GRAFÍA: “MEJOR TE MANDO UN DIBUJO” —JOSÉ-MIGUEL ULLÁN (“AGRAFISMOS”)

«La escritura ya no está en el libro porque no hay ya libros.
la escritura ya no está en la página porque ya no hay páginas.
La escritura ya no está en ningún sitio porque lo escrito no existe.
La escritura ya no existe porque ya no está en ningún sitio y ha sido olvidada.
La escritura ya no está en la memoria.
La escritura es un decir perdido.
La escritura es un decir olvidado.
Una situación sin decir.
Decible.
Indecible.
Decible e indecible son complementarios...»

(Castillejo, ctdo. en Sarmiento 306).

Introducción: “La poesía practica la destrucción”¹

«Todo es azar el papel
y la herida que lo habi
ta más necesita eso sí
un raro candil —la sed»

(Ullán, José-Miguel, “IX Límites del poema”, *Maniluvios*, en *Ardicia* 220).

¹Este punto no tiene más pretensión que introducir a grandes rasgos la poesía de José-Miguel Ullán. Para un estudio específico y detallado, remitimos a las introducciones de las antologías *Ardicia* (1994) y *On-dulaciones* (2008) de Miguel Casado, así como al capítulo de la tesis doctoral de Marcos Canteli “Lenguas oscuras de camaleón”, 2008. También haremos referencia al breve pero exhaustivo artículo de Antonio Monegal “El trazo de la ausencia: la palabra sacrificada en la visualidad” (21-36 en Ferro) por ser el más reciente y prestar más atención a la obra plástica.

En la contraportada de su libro *Maniluvios*, José-Miguel Ullán escribe en mayúsculas: “LA POESÍA PRACTICA LA DESTRUCCIÓN”. Y esta es, de hecho, la estrategia creativa que desarrolló toda su vida: la destrucción rotunda de las certezas enraizadas de la poesía, no tanto con el fin de negar o aniquilar el terreno sembrado sino como destrucción previa y necesaria para la de/re-construcción²: la única posibilidad desde donde puede darse la germinación de lo nuevo. «—El poema debe ahogar la usanza, redactar nuevas herejías, atizar el silencio perdido... —¿Para lograr qué?— La destrucción de toda certidumbre.» (Chao, “José-Miguel Ullán o la destrucción”⁴⁵).

Y con esta premisa nos enfrentamos a la obra del ¿poeta? José-Miguel Ullán³: inclasificable, inabarcable, rica. Sugerente como ninguna, plantea un viaje que no es ni hacia el interior ni hacia el exterior de la obra (si estamos dentro nos expulsa, si nos quedamos fuera nos incita a entrar); tampoco tiene un itinerario de visita fijado: ni cronológico, ni interpretativo; resulta escurridiza cuando se la intenta situar en periodos, grupos, o marcos interpretativos. No hay más instrucciones que la entrega para enfrentarse a su obra que no deja de ser un fluctuar entre la palabra y la imagen, un devaneo de la escritura icónica con la imagen poética y un permanente (e incluso incómodo por vertiginoso) estar en el límite y en los cruces: lugares de paso, al fin y al cabo. Como muestra del placentero y admirable desconcierto que puede llegar a producir su obra, basta echar un vistazo a la última antología publicada, *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, que se hace eco de la batería de operaciones escriturales a las que solía recurrir Ullán: poesía, prosa, “cajas de

²Menéndez Rubio analiza el fenómeno destructivo de todo artista o grupo de Vanguardia en términos positivos para diferenciarlo de procesos extendidos y agrupados bajo el mismo nombre, pero con intenciones bien distintas: «El reto no es tanto, digamos, un empeño adolescente por “negarse a todo” sino, más peligrosamente, la tarea cotidiana de “afirmar la nada” que la realidad oculta y vive como una amenaza de caos o de mero sin sentido. La ausencia de sentido asumido en su cortedad, en su insuficiencia, en su vulnerabilidad, y que por tanto no pretende convertir esa precariedad en prepotencia y autoritarismo, como tan a menudo ocurre en los discursos públicos que nos rodean y de los que formamos parte» (207).

³José-Miguel Ullán, 30 octubre 1944, Villarino de los Aires, Salamanca- 2009 Madrid. Exiliado en París entre 1966 y 1976. Durante estos años estudió en la École Pratique des Hautes Études los cursos de Pierre Vilar, Lucien Goldmann y Roland Barthes. Además, allí estuvo en contacto y colaboración con figuras como Edmond Jabès, Severo Sarduy, Marguerite Duras, María Zambrano, José Ángel Valente, etc. En paralelo con la actividad poética, destacó en el periodismo cultural desde París, así como tras su regreso a España. Columnista del diario El País, Subdirector de Diario 16 y fundador de su suplemento “Culturas”, creó la colección de Poesía Cátedra. Responsable de diversos programas culturales en Radio Nacional de España y Televisión Española, organizó numerosas exposiciones de artes plásticas y formó parte del comité de selección de arte en diferentes exposiciones. Fue traductor, poeta, y creador. Fundó junto a Manuel Ferro la editorial “Ave del Paraíso”. Para cuestiones biográficas, remitimos al textos de Manuel Ferro: *José-Miguel Ullán: palabras iluminadas*, con el que se abre el catálogo de la exposición retrospectiva dedicada a su obra plástica y que tuvo lugar en la Casa Encendida en Madrid en junio de 2012.

prosa”⁴, collage, ideogramas de carácter oriental, imágenes, caligramas, páginas en blanco, dibujos, letras, signos indefinidos, tachados, subrayados, marcados, enumeraciones, listas, manchas: encontrar, «recortar y pegar»⁵, reunir la dispersión para agitarla otra vez en el interior hueco del libro (bajo el ala), para luego dejarla reposar.

En el capítulo de su tesis doctoral, “Lenguas oscuras de camaleón”, Marcos Canteli ha estudiado con detenimiento la poética de Ullán para la que, según advierte, es necesario otro modo de lectura ya que el poeta lanza una propuesta de apertura sin intento de cierre, una invitación a la experimentación sin entrada o salida, una operación de traspaso sin análisis. Así lo sugieren también Deleuze y Guattari como medida general para abordar el libro:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior (Deleuze y Guattari 10).

Ullán comienza a publicar en la década de los 60 y 70⁶ por lo que su obra surge en el contexto de la incertidumbre política de la dictadura, de la experiencia del exilio, además de enriquecerse de sus frecuentes viajes y de todo cuanto veía, oía o le contaban y, cómo no, de la euforia colectiva posterior a 1975 –un ejemplo más de las posibilidades de reconstrucción que pueden seguir a un periodo destructivo, para llegar a un punto mucho más interesante que del que se partía originalmente (y al que, en cualquier caso, ya no se puede volver jamás)⁷.

A pesar de la resistencia al etiquetado, de acuerdo con Canteli, y forzando (o dejando caer sin reparo) la plantilla acrítica del estudio clasificatorio, a Ullán se le puede

⁴Así llama Miguel Casado a algunas creaciones de José-Miguel Ullán que consistían en recuadros en los que insertaba textos centrados y justificados, de modo que ocupan todo el espacio de la figura geométrica sin dejar lugar a los márgenes. En su interior, las palabras se cortan y siguen unas a otras sin respetar ninguna norma ortográfica, de gramática ni de sintaxis. Prólogo de Miguel Casado a *Ondulaciones. Poesía reunida* (1968-2007).

⁵«Tintas, texturas, dibujar, arrugar, recortar y pegar, lápices, plumas, envolver, arañar, abombar, chamuscar, ceras, acuarelas, cartoncillos, pinceles, adherencias, hilos.» (prólogo a *Agrafismos*, García Valdés 11).

⁶Fernando Millán bautizó las prácticas de los 60 y 70 en España como “territorio conceptual” (Millán, Blanca).

⁷«... volviendo a la perspectiva histórica, puede observarse cómo la convergencia de modernización capitalista y crisis histórica (industrialización y masificación en 1850, fascismo en 1930, agitación y crisis alrededor de 1968...) implica un conflicto social al que el lenguaje poético responde con un testimonio trágico y gozoso, catastrófico y lúdico: la destrucción de la forma. Una destrucción que no puede funcionar con la ingenuidad de una negación absoluta, ya que esa destrucción es ya forma» (Méndez Rubio 47-48).

situar en los parámetros de la poesía novísima de la generación del 70 o del 68. No hay forma de hacerle pasar por un movimiento más concreto; ni si quiera se le puede ubicar entre los grupos rompedores de vanguardia en España en esos momentos como el grupo Zaj, aunque algunas de sus innovaciones puedan resultar cercanas en apariencia, ni a los poemas objetos de Brossa, ni a la poesía semiótica, ni concreta, ni espacial. Ullán, como curioso insaciable, estaba al día de estas prácticas, al igual que conocía en profundidad la más castiza poesía clásica castellana, o estudiaba con detenimiento e interés las voces populares de la calle y la música. De esta manera, su obra alberga la vocación por todo sin decantarse por nada para ejecutar una maniobra permanente de «invocación del hermetismo» (Canteli 61) y practicar así, deliberadamente, la descentralización y el extravío.

Tal vez una de las constantes más acusadas en la obra de Ullán sea su natural resistencia a la ubicación ... De ahí que el lector tenga la sensación de perder pie cuando se enfrenta a sus propuestas y parezca que la lectura entre en una espiral relacionada más con una sucesión de desvanecimientos que con cualquier posibilidad constructiva. Cada palabra parece atravesada de provisionalidad y no sirve como anclaje de lectura pues se muestra inestable al verse sometida a una infatigable revisión (Canteli 41).

Monegal, por su parte, dice de Ullán que tiene «un compromiso con la transgresión de límites y fronteras» (“El trazo de la ausencia...” en Ferro 23⁸). Es decir, que se recrea en el los límites para transformar en algo distinto lo que nace con una vocación concreta. Además, el profesor esboza una taxonomía simplificada y general de la poesía visual en la que distingue cuatro grupos o fases: tradición del caligrama, disposición libre del texto sobre la página, experimentos tipográficos y técnicas mixtas (introducción de collage e imágenes) (34). Podemos afirmar que Ullán experimentó con todos estos recursos sin excepción y de un modo único y personal. Sin embargo, en lo respecta a la obra plástica, ésta no conserva ningún residuo de discurso que permita clasificarla como poesía visual en ninguna de sus variantes: «Ullán practica, en esta última etapa, una modalidad muy excepcional: la decididamente pictórica, que ni es analógica ni depende de la materialidad de la letra impresa, sino que nace en el gesto de la mano sin abandonar por ello la poesía» (Monegal “El trazo de la ausencia...” en Ferro 34). Ullán tampoco comparte con ella la base de sus aspiraciones ya que las pretensiones del poeta (si es que podemos

⁸Cada vez que indiquemos en este trabajo “Ferro” acompañado de un número de página, nos referimos al texto de la exposición retrospectiva de Ullán de 2012 de cuyo comisariado y edición del catálogo fue responsable Manuel Ferro.

hablar de algo así en este caso), son más pictóricas que verbales. En realidad, la obra de Ullán en su conjunto se expresa a través del abismo y la fisura que se halla entre la escritura y la imagen. Y añade: «también escribe con el hueco, con el espacio vacío» (es decir, negando la grafía –agrafismo–) y hace alusión al poema titulado *Autobiografía* que provoca al lector mostrándole una vida (una biografía) para la que ni la imagen ni la escritura son suficientes y que tan sólo despliega huecos, vacíos y límites abiertos⁹ **[Figura 1]**. Así lo observa también Fernández Gil:

Ullán habitaba el límite, y de él hizo su espacio. Límite entre dos lenguajes ... : la cita siempre sonora en francés o en un castellano a la vez culto y castizo. Límite entre palabra y sonido como límite entre palabra e imagen. El espacio entre poemas en Ullán está lleno de abecedarios propios, de collages casi invisibles, de diminutas manchas que toman vida” (233).

Efectivamente, y aunque hay una parte de la producción de Ullán decididamente plástica y no verbal –de la que nos ocuparemos principalmente en este estudio–, el conjunto de su obra se define por la hibridación en todos los sentidos posibles y, particularmente, por los injertos icono-gráficos. En este sentido, Túa Blesa recoge la duda que nos planteamos todos cuando nos aproximamos a Ullán al preguntarse si el destino de su obra está en el museo o en la biblioteca¹⁰. Y quizá la única respuesta posible, por ramplona que resulte, sea la de evaluar el formato en que se nos presenta su creación pues tenemos, por una parte, lo que estaba destinado claramente a tomar forma entre las páginas de un libro para ser hojeado en horizontal (hojear requiere tiempo, y el tiempo implica un flujo de discurso) y, por otra, lo que parece haberse concebido para admirarse contra una pared, en vertical, y cuyo desarrollo es, sobre todo, espacial. Ahondaremos más en este aspecto pero, de momento, añadiremos que si hay algo que caracteriza a Ullán es el de moverse ágilmente entre los blancos y los negros –en su acepción tanto tipográfica como metafórica–, es decir, entre la gama de grises cuya existencia se define por su indefinición; una indefinición que requiere de ambos no-colores para ser y que a veces se distingue por lo que no es más que por lo que es. Por esta razón, el espacio de su creación está desterritorializado y, por lo tanto, no tienen lugar en él ni la mimesis con el

⁹Como le sugiere a Ernesto Lumbreras, parece que Ullán estuviera destinado de nacimiento a moverse en el límite, en el margen y en grieta: «Me resulta imposible separar al poeta de su nombre ... el José con el Miguel ... como si se tratara de un cordón umbilical (o un puente que une las dos orillas de un desfiladero), contribuye a enlazar la carne y el espíritu de uno y de lo otro.» (Lumbreras, “Instantáneas del archipiélago perdurable...” en Ferro 324).

¹⁰Túa Blesa somete la obra de otros artistas (en especial la del zaragozano Ramón Bilbao) a la misma pregunta en *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*.

mundo, ni los binarios opuestos; no se da cabida al eje creativo ni responde a ningún modelo estructural sino que se abre haciéndose receptivo a infinitos nexos en todas las direcciones; es rizoma, y el rizoma es contrario al dibujo y al grafismo: es a-grafismo (Deleuze y Guattari).

En consecuencia, Ullán no define la naturaleza ni el medio de su mensaje sino que, al contrario, abre posibilidades al receptor entregándose al flujo, al movimiento, al desasosiego, a lo incierto. De este modo, su expedición hacia los grises es una invitación a adentrarnos en lo desconocido, forzándonos a dejar en la puerta cuanto reconocemos como familiar: «Su poesía nos pide que abandonemos nuestras certezas y entremos en el bosque vivo de los signos» (Martín Garzo, “Un mundo sin cosas” en Ferro 336).

La mezcla y acumulación de fragmentos sin aparente criterio más allá del libre ejercicio de la creación desprejuiciada, se da tanto en el nivel verbal (estrictamente poético): *patchwork* de voces y conversaciones a medias que oía en la calle o leía en ámbitos sociales y culturales muy diversos¹¹— como en su obra plástica para la que recolecta todo tipo de materiales: «encuentra sus principales puntos de trabazón, precisamente, en los retales de las voces recibidas, voces otras. Fragmentos de fragmentos, pérdida de pérdidas» (Canteli 43). El resultado es que en la obra de Ullán (verbal, visual, mixta —siempre híbrida—) tiene lugar Un encuentro fortuito de lo disperso, una reunión azarosa e (in)formal de lo heterogéneo convocada por el artista, una construcción incierta de lo hallado que nos lleva a una espiral de heteroglosia, heterofonía, heteroplastica y heterología¹² con todas las consecuencias. Por todo ello, vemos que la tarea de estudiar su obra como un conjunto está destinada al fracaso porque lo único que la hila es la huida de las clasificaciones, de las etiquetas y de los grupos. De hecho, Ullán siempre se mostró dispuesto a cambiar de registro con el fin de abrir perspectivas y posibilidades para, de este modo, *registrar* lo indeterminado y la disconformidad. «Mis libros tienen mucho de órganos dispersos. Son aerolitos. Aventuras que nacen y mueren. No hay continuidad entre ellos» (Rojo, par 5).

Otra modalidad de coqueteo con la plástica y la indefinición ha tenido lugar mediante las ediciones de bibliofilia junto con pintores entre las que destaca, por su extensión, la variedad de

¹¹Miguel Casado perfila algunas de las claves constantes en la poesía de Ullán que son indicativo de lo heterogéneo de su discurso: ironía, felicidad, cosmopolitismo, lo rural, actitud política, rechazo... (vid prólogo a *Ondulaciones* 7-51).

¹²«... el dialogismo en relación con registros heterológicos (diplomático, periodístico, burocrático, lírico...), produce un efecto de ataque frontal a la unidad del verso así como a las premisas de intimidad, originalidad o metafóricidad que son las condiciones *sine qua non* de la poesía como género literario. Así se lleva a un punto de no retorno en la destrucción de la forma» (Méndez Rubio 97)

sus participantes, y lo dilatado en el tiempo de su ejecución, *Funeral Mal*¹³. La práctica del libro de artista se caracteriza en sí misma por la hibridación de géneros y técnicas¹⁴, más aún en el caso de las colaboraciones con Ullán donde, como veremos, no siempre queda clara la distinción entre texto e ilustración, ni entre la división del trabajo entre autores, ni qué medio acompaña o ilustra a qué otro, ya que sus libros de artista están concebidos como un conjunto único donde la escritura, la palabra y la imagen se expresan libremente sobre la página¹⁵.

Como vemos, la relación de Ullán con las artes plásticas sobrepasó la de la mera afición: además de haber muchos artistas visuales¹⁶ que contribuyeron a sus ediciones, él mismo publicó textos sobre arte y colaboró en salas de exposiciones como comisario y jurado. Entre sus compañeros de proyectos y amigos¹⁷ destacaron más los músicos y artistas plásticos ya que, como él mismo decía, le aburría entrevistar a escritores porque siempre tenían el mismo discurso y por eso prefería hablar con pintores (Ferro¹⁸).

De lo que más se han encargado las antologías y tesis doctorales sobre Ullán es de la pregunta acerca de la presencia o no del poeta en el panorama literario español, así como de sus polémicas ausencias en antologías famosas o la exploración de las circunstancias por las que Ullán no ha sido más visible (su ideología, las circunstancias de su exilio, su apuesta estética radical, la situación en España en el momento en que comienza a escribir, etc.)¹⁹. Estos estudios han sido en general filológicos y se han encargado

¹³*Funeral Mal*. París: RDL, 1972-1985. Incluye: *Adoración*, con grabados de Eduardo Chillida, 1972-1978; *Ardicia*, con grabados de Pablo Palazuelo, 1973-1978; *Acorde*, con grabados de Vicente Rojo, 1973-1978; *Asedio*, con grabados de Antonio Saura, 1975-1980; *Anular*, con grabados de Antoni Tàpies, 1975-1981. Almario, con grabados de Joan Miró, 1985. Fueron publicados en París con la traducción francesa de los textos y expuestos y adquiridos en parte por instituciones como el Moma de Nueva York. En España fueron expuestos por primera vez en la I Feria ARCO en 1982

¹⁴«El “libro de artista” no es un libro de arte./ El “libro de artista” no es un libro sobre arte./ El “libro de artista” es una obra de arte» (Schraenen 7).

¹⁵Para una lista pormenorizada del resto de los libros con artistas, Vid. La bio-bibliografía de Ullán en el Apéndice.

¹⁶Joan Miró, José Luis Cuevas, José Manuel Broto, José María Sicilia, Fernando Zóbel, Luis Gordillo, Francisco Peinado, Denis Long, Enrique Brinkmann, Matías Quetglas y José Hernández.

¹⁷Tàpies, Broto, Sicilia, Vicente Rojo, Miró, Soriano, Cuevas, Chillida, etc.

¹⁸A partir de ahora cuando se señale una fuente como “Ferro” desligado de publicación impresa alguna, nos referimos a información extraída de conversaciones con Manuel Ferro en Madrid 2012, al que desde aquí le reitero mi agradecimiento por toda su ayuda y disposición.

¹⁹El mejor ejemplo al respecto es la ausencia de Ullán en la antología de Castellet: *Nueve novísimos poetas españoles* de 1970. Ausencia tan sonada como la contestación por parte de Ullán en la entrevista con Ramón Chao “José Miguel Ullán: escritor por legítima defensa”. El que mejor ha desarrollado esta polémica es Marcos Canteli en su tesis doctoral.

de su fortuna crítica. Es decir que, hasta la reciente exposición celebrada en 2012 en la Casa Encendida de Madrid, la crítica se ha ocupado en menor medida de la obra plástica, a la que a veces ha tratado como un mero acompañamiento del texto. En este sentido, el propio Ullán en diferentes ocasiones comentó la necesidad de abordar “Agrafismos” como una sustitución de su escritura pero, pudoroso como era, no pretendía con ello más que hacer un comentario humilde a cerca de su propia obra y nunca otorgarle un valor inferior con respecto a lo verbal; la imagen (y la escritura icónica) es en Ullán un complemento, más que un suplemento de escritura. Por ello, era necesario abordarla desde una mirada desprejuiciada o, al menos, probar a observarla desde otras perspectivas.

No es nuestra intención, por lo tanto, analizar su obra en el contexto de lo que supone de innovación respecto a la historia de la poesía visual. No tiene sentido, en nuestra opinión, aplicar exclusivamente el criterio de lo novedoso Ullán y pasar a aplaudir los recursos tales como la introducción del collage o la ruptura de discurso o la consideración de los blancos en la página, tantos años después de Mallarmé Schwitters o Picasso.

Con la dificultad que supone diferenciar géneros en el conjunto de su obra, centraremos nuestra atención en los aspectos de su práctica poética que fueron revelándose desde los inicios contra lo verbal, para pasar a transitar algunos fenómenos donde se empezó a manifestar el híbrido escritura-imagen, y a continuación, introducirnos en el análisis de los “Agrafismos”. Aunque a priori pueda parecer lo contrario, esta perspectiva en búsqueda de la raíz no pretende llevar a cabo un estudio genealógico por el cual la imagen habría ido conquistando a la escritura progresivamente²⁰; nuestra exposición se debe a una simple ordenación metodológica ya que, como veremos, las imágenes en el artista no surgían de la palabra o contra la escritura (o no únicamente) sino en paralelo, alrededor de, o aéreamente (planeando sobre la escritura). Tampoco, aunque pueda parecerlo, vienen a sustituir a la escritura –de hecho Ullán escribió y pintó hasta el final–, aunque las imágenes siempre surjan, y así sean empleadas en ocasiones como sustitutos de la palabra; quizá representantes de una palabra: “silencio”, de muchas que vienen a presentarse bajo otro disfraz.

²⁰Monegal observa el conjunto heterogéneo de la producción poética de Ullán como un recorrido por la conquista de la imagen sobre la palabra, que explota a al llegar a los “Agrafismos”, y que tiene su precedente más inmediato en algunas páginas de *Ni mu, Con todas las letras, Favorables Cancún poema, Testículo del Anticristo, o “Anular”* (en *Funeral Mal*). Nosotros no vemos una relación de sustitución progresiva absolutamente, sino en paralelo siempre a la escritura, y sólo sustituyendo en ocasiones concretas, aunque estas sean muy significativas para interpretarlas.

Aunque vamos a intentar enfrentarnos a sus imágenes como lo que son por sí mismas (y no como elemento secundario respecto a la creación literaria), tenemos presente que la naturaleza de éstas guardan una relación fundamental con la escritura y por eso precisamente las traemos a colación en este estudio; es la imagen que niega afirmando la escritura (y así le da cauce), y siempre *ES* pero con respecto a ella; y no lo es en una relación de subordinación sino de familiaridad ya que es el mismo José-Miguel el que las nombra como “Agrafismos” afirmando el origen común de ambas manifestaciones en el *graphein* y la posibilidad de ser tras una negación: *a-grafismo*: «sin recurrir a letra alguna no obstante bordea, sin cesar la experiencia gráfica» (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* 138)²¹. Ullán no renuncia a la letra pero la aparca un rato o, más bien, la escritura le aparca a él y le deja a solas con su *imagi*-nario.

“El espacio oral de mi infancia ágrafa” (cuando la escritura se desborda)

En *Abecedario en Brinkmann* (1977), Ullán escribe: «A. Amenaza de todo abecedario: su necesidad. Aquí termina». Y para finalizar con la letra A, cierra: «Amenaza de todo abecedario: su inutilidad. Aquí empieza» (“Abecedario en Brinkmann” en *Ardicia* 317-318). Casualidad o no, coincidiendo con la reflexión filosófica en torno a la escritura –sus constricciones y limitaciones–, en muchos poetas españoles de la generación de Ullán de esos momentos está latente el anhelo por conquistar un estado ágrafo:

Cuando me sumergí totalmente en el mundo de la escritura, una nostalgia difusa y pueblerina fue creciendo dentro de mí, hasta que se convirtió en un huésped incómodo: me daba pena despedirla, y me molestaba con su insistencia: era el espacio oral de mi infancia ágrafa (Millán, Fernando Ctdo. en Sarmiento 330).

El título de este punto hace referencia a la cita de Fernando Millán, que ilustra muy bien un fenómeno común en la creación después de las primeras vanguardias: la de la necesidad de expresar más allá y a través de las constricciones de los géneros heredados: una crisis en el mejor de sus sentidos y en referencia a su etimología, como una ruptura que produce movimiento y una oportunidad (*crítica*) de valorar una situación para luego avanzar. En términos generales (e incluso a riesgo de sonar reduccionista), la crisis provocó una asfixia dentro de cada sistema de

²¹El comentario nos parece adecuado para definir la obra plástica de Ullán aunque, con este comentario Barthes –su profesor, maestro y amigo– se refería en realidad a la pintura de Archimboldo.

representación por la cual los pintores injertaron escritura en el espacio plástico y los escritores impulsaron la independencia sonora de las palabras o la visual de la escritura. Millán transmite así esa crisis que sólo se sofoca dejando de escribir e incluso anhelando el estado agráfico de la infancia. Estado en el que, por cierto, sólo se daba lo oral o lo plástico de forma acrítica (literalmente, “sin crisis”, “sin cribar”). Guillem Viladot se expresa en unos términos similares cuando dice:

Yo sentía una discrepancia instintiva frente al poder; una necesidad de amotinarse contra el soberano, como representante de un sistema que anulaba a la persona. No se trataba de un sentimiento ni social, ni político, sino la urgencia de deshacerme, como sujeto, de unas limitaciones. Estas procedían del soberano como representante genuino del poder: y éste poder gravitaba sobre mí con un arma asfixiante: la lengua, el habla, el discurso alfabético, ya fuese escrito, u oral. Si quería liberarme del poder y ser yo como yo, individuo personalizado, o sea libre, necesitaba redimirme del orden alfabético. Y así comenzó el cuerpo a cuerpo, la desestructuración alfabética, la ruina del discurso soberano (Viladot, “Objectes de companyia” Cto. en Sarmiento 191).

Viladot introduce varios elementos como son el de la asociación del sistema alfabético con un orden²² amenazante impuesto desde afuera, y percibido como desde arriba. Hay un llamamiento al motín contra la figura del *padre* (el sistema, el soberano) que es quien gobierna las reglas internas por las cuales «la lengua, el habla, el discurso alfabético» resultan asfixiantes. No es un levantamiento contra la letra sino contra las normas que la rigen y que hacen que la escritura se sobreponga a la creatividad²³.

Los conatos de desbordamiento están presentes en Ullán desde sus primeras obras. No obstante, Monegal destaca tres de sus libros que se caracterizan por la hibridación: *Frases* (1975), *De un caminante enfermo que se alojó donde fue hospedado* y *Alarma* (ambos de 1976) y que, a su modo de ver, son el punto de partida de la orientación visual-plástica de su poética, gracias a la introducción de cuatro recursos:

(a) el papel desestabilizador del trazo, que interfiere en la lectura o la imposibilita, (b) el riesgo de ilegibilidad como consecuencia tanto de esta distorsión gráfica como de las brechas semánticas y los saltos entre sistemas semióticos, (c) el reto para el lector que

²²Juan José Millás es quien mejor ha planteado en forma de novela lo absurdo y asfixiante del orden alfabético desde la mirada de un niño en *El orden alfabético*. Vid. Punto “2. C. Fotografía: La ciudad como (almacén de) escritura: “Pifostio” y “No compres” de Javier Abarca”.

²³«Para los ortodoxos el alfabeto no es material propio de la poesía, dado que su escisión como sistema lo convierte en el instrumento ideal de la ciencia» (Sesma 50-51).

se deriva de este cortejar el sinsentido y que le fuerza a una participación activa en el funcionamiento del proceso más que estrictamente en su interpretación, y (d) el sacrificio de la palabra, puesta en cuestión y en peligro como vehículo de sentido por medio de todas esas contaminaciones e interferencias, hasta el extremo de su borrado o desaparición. El trazo que tacha o subraya tiene poco que ver con el trazo del dibujo en obras posteriores, pero da ya a la página una dimensión visual, una apariencia pictórica” (27).

Es decir que, en primer lugar, el trazo se desvincula de la palabra para desestabilizar el sistema y hacer fracasar su objetivo de comunicador verbal y dificultando la lectura: se deja de leer para mirar página, sacrificando la palabra y conquistando el estado de agrafía. Y este proceso, insistimos, no es progresivo ni paulatino sino que está latente desde los albores de su producción²⁴.

El camino que toma este trazo, a veces se aproxima a lo a-gráfico y otras a lo cali-gráfico, y suele entrañar el mimo por el blanco del fondo frente al imperialismo de la tinta negra. En este sentido, la historiadora del arte Blanca Millán introduce una reflexión interesante respecto a las prácticas poéticas de carácter visual de nuestro país²⁵, y sostiene que lo icónico de la escritura no es un fenómeno tan ajeno a lo español y que, de hecho, es propio de Occidente a pesar de que siempre se quiera vincular a la influencia de lo oriental²⁶. Concretamente, en el caso de Ullán ese giro hacia la imagen, la escritura icónica y sus ideogramas blancos sobre negro se han asociado tradicionalmente con su gusto por lo oriental y su admiración por China²⁷ en

²⁴Recorrido común, por otro lado, al de la poesía contemporánea en general como observa Fernando Millán: «Paulatinamente, estamos pasando desde formas lineales de comunicación a formas icónicas e ideográficas. Para integrarse en esta nueva época, la poesía ha tenido que abandonar sin contemplaciones la base de su desarrollo anterior: la cadena de supuestos, verbos, predicados, etc., del sistema fonético, y recurrir a la capacidad sintetizadora del espacio (Mallarmé), a las palabras en libertad futuristas, al gestalismo de la poesía concreta, o al semiotismo» (Millán, ctdo en Sarmiento 343).

²⁵Blanca Millán señala el año 1965 como el inicio de la poesía visual en España, coincidiendo con la llegada de las primeras influencias del exterior (de Francia y Brasil especialmente).

²⁶«... la justificación teórica de una *poesía visual*, estuvo estrechamente relacionada con la historia cultural de Occidente. El término *visual*, es a primera vista un concepto bien diferenciado, que no se aplica habitualmente a formas como la escritura. En este sentido, considerar la poesía como forma de arte visual es una situación aparentemente contradictoria. Sin embargo la existencia en la historia de Occidente de una serie de producciones literarias en las que los componentes visuales han tenido una importancia que puede llegar a ser definitoria, es una demostración de que estamos ante una aspiración o una tendencia propia del mundo occidental. En otras culturas (china, árabe), estas tendencias son más sobresalientes. Desde el clásico “Ut pictura poesis” de Horacio hasta los emblemas y empresas barrocos, caligramas decimonónicos, etcétera, la poesía es entendida como la máxima expresión de belleza y lo visual como la forma más efectiva de la materialización de la belleza» (Millán, Blanca 40).

²⁷La implicación política de Ullán con el comunismo durante los años sesenta hizo que considerara seriamente mudarse a China. Tras su visita de militancia a la Unión Soviética en 1972, decepcionado, abandonó la militancia tras una profunda crisis y revisión de valores ideológicos (Ferro 465).

particular. Sin querer negar esta más que probable influencia, recordemos empero que, al fin y al cabo, también hay países islámicos en el Mediterráneo (y con tradición caligráfica arraigada, por lo tanto) que forman parte —aunque nos neguemos constantemente a reconocerlo— de eso que llamamos “Occidente”²⁸:

Blanco y agrafía remiten al silencio, a la escritura que se calla al escribirse autofagocitándose. En *Logofagias. Los trazos del silencio*, Tua Blesa recoge ciertos recursos comunes en la poesía contemporánea, entre los que destaca la paradójica tendencia a hablar del silencio, pero inscribiendo sus trazos. En estas prácticas, Blesa observa un fenómeno de textualización del silencio, destextualización del discurso, así como un gesto de destrucción-construcción constructivista sobre la base de una ausencia: la de la palabra. Esto es precisamente lo que Blesa llama logofagia:

Hablo aquí de cómo la escritura, situada ante su propio enigma, como si se enfrentase a una Esfinge terrible, se percibe abismada a lo inconmensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación. Y su imagen es, entonces, la de un hueco cuyo fondo es un sin-fondo, que deja a la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga. Es la logofagia (15).

Cuando la escritura se desborda, hay que huir ante el peligro de quedar atrapado en una red-trampa alfabética y muchos autores apostaron abiertamente por lo no verbal. Una vez desbordado, este medio ya no resulta el más válido para la poesía o, al menos, no el único. Según hemos adelantado, la salida alternativa se halló en sus sonidos (poesía fonética), en la poesía objeto (Joan Brossa), en las prácticas peripatéticas o en la inmediatez de la imagen (abstracta) como es el caso de Ullán²⁹. Pero como veremos, en el poeta la escritura no se desborda únicamente desde la línea o por la página (es decir, desde abajo, ramificándose en direcciones diversas desde la simiente del trazo) sino que, en muchas ocasiones, le sobrevuela una imagen sin grafismo (agrafismo): una mancha, un objeto. Como parte de su proceso creativo, a Ullán la escritura se le deshace entre las manos quedándosele en un hilo extendido y flexible que, en ocasiones se le enreda en

²⁸Término siempre impreciso, movedizo y marcado con respecto al otro, y con respecto al momento y el lugar donde se emplee. Tomando una de las múltiples definiciones actuales que ofrece Naciones Unidas, Occidente se distingue por su pasado grecorromano por lo que Marruecos o Túnez forman parte de la tradición occidental respecto a otras culturas. Vid. En este trabajo el punto “f. Temática: el encuentro entre la escritura y la imagen en el arte” de la introducción para ver el concepto de Occidente-Mediterráneo definido para este estudio.

²⁹«Si repasamos los libros de poesía que se editan, llegaremos a la conclusión de que donde hay menos poesía creativa es en los libros de poesía. Todo funciona con imágenes y conceptos de conceptos» (Brossa en “La poesía en presente” Ctdo. en Sarmiento 239).

garabatos, y otras se le rompe sobre la página. Pero es que, además, un sistema representativo de otra naturaleza le cae encima, como planeando sin llegar a cubrirla pero proyectándole sombra. Esta escapatoria paralela se genera desde arriba como por reflejo especular de los trazos toma el aspecto de imágenes abstractas que él llamará “Agrafismos”.

Escritura e imagen en Ullán: “No pintura, deseo de palabra”³⁰

La colisión espacio temporal sobre la página

Como ya sugeríamos al inicio de este punto, quizá el único criterio posible para diferenciar la obra plástica de la literaria en Ullán sea recurrir al formato en que ésta se ofrece y las consecuencias de su proceso receptivo, lo que nos conduce a la reflexión clásica sobre la representación espacio-temporal en las artes o, por extensión sobre la interacción entre escritura e imagen. Como recuerda Monegal, una de las características de la poesía visual es que no puede leerse en voz alta ni escucharse. Es decir, no hace concesiones a lo oral ni a lo fonético y concentra toda la carga expresiva en su imagen, renunciando a la discursividad y al desencadenante lógico-temporal, pero asociándose al formato del libro y pensada, por lo tanto, para tener lugar en la página³¹. Precisamente, Marta Agudo en “La página llana” desarrolla la idea del palimpsesto y habla de la actitud de Ullán con respecto a la escritura y la imagen como de una propuesta “anti-Lessing” y dice:

A la linealidad progresiva característica de la percepción del arte literario, es decir, a lo narrativo y temporal, hay que añadir la simultaneidad propia de la visión pictórica, la “espacialidad” en el sentido literal del término. Una convivencia entre los dos planos (el del tiempo y el del espacio) que, si bien remite a los parámetros de la poesía visual en todas sus variantes, adquiere aquí un tono propio por su propuesta de búsqueda de un “significado” a través de la decodificación de las diferentes “capas” de que se compone cada texto (166 en Ferro).

³⁰Así define García Valdés la esencia de los “Agrafismos” (17).

³¹«Parece como si una parte significativa de la poesía estuviera necesariamente destinada a la página, incluso cuando cabe leerla en voz alta, porque en la página es donde despliega plenamente su potencial expresivo y la complejidad de sus recursos. Y de la página nos lleva al libro, que es ese espacio domesticado o rebelde, donde la relación entre palabra e imagen alcanza las más productivas cotas de tensión sin romperse» (Monegal, “El trazo de la ausencia” 23 en Ferro).

Efectivamente, como también recuerda y resume Blesa en *Logofagias*, Lessing ya articuló en su *Laocoonte* (1766) los tandems: pintura-espacio y literatura-tiempo. Pero ¿y qué ocurre con la escritura?: participa más del espacio que del tiempo aunque también acoge al tiempo necesario para su lectura. Blesa observa que algunos trabajos híbridos literarios y/o plásticos, manifiestan precisamente lo inadecuado de la fórmula de Lessing. Es decir que, el proceso de espacialización de la escritura pasa por la inscripción del espacio en el tiempo: [los textos de Ullán] «se sitúan como ante un espacio que tanto puede servir a la escritura lineal cuanto al trazado espacial, a la representación del archisigno» (Blesa, *Logofagias* 64-65)³². Y ¿qué ocurre cuando la imagen se realiza sobre el escritorio en horizontal, se expone en vertical contra la pared y termina acompañando a un poema en la página de un libro³³? La riqueza de los “Agrafismos” reside precisamente en su versatilidad e indefinición, ya que aúnan el privilegio ontológico de la imagen y su inmediatez, con el lógico-temporal de la escritura y, de este modo, participan en varios sistemas de representación. En el caso de los “Agrafismos” el desencadenante verbal viene dado por el título –(a)grafismos– lo que permite albergar en la imagen cadenas interminables de referentes semánticos que están fuera de la superficie pictórica.³⁴

³²El capítulo “Tachón” (63-68) se centra sobre todo en Ullán.

³³Sobre el asunto del dibujo horizontal, en *Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa*, Agustín Valle reflexiona «sobre el dibujo considerado como una estructura horizontal, como un plano de superficie anterior a la verticalidad pictórica, y donde se ahonda en estas cualidades del dibujo como solar de la pintura mediante distintos ejemplos tomados de diferentes periodos artísticos.» (par 1) http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/9.htm#_ftn2. Y en este sentido, Walter Benjamin se plantea: «Una imagen debe estar en posición vertical ante el observador. Un mosaico, en horizontal a sus pies. A pesar de esta distinción, es costumbre considerar las artes gráficas simplemente como pinturas. Sin embargo, la distinción es muy importante y de gran alcance ... Podríamos decir que hay dos secciones a lo largo de la sustancia del mundo: la sección longitudinal de la pintura y la sección transversal de ciertas piezas de arte gráfico. La sección longitudinal es representacional; de alguna manera, contiene los objetos. La sección transversal parece simbólica: contiene los signos. ¿O es sólo cuando leemos que situamos la página horizontalmente ante nosotros? ¿Y existe algo así como una posición vertical original para la escritura –digamos, por ejemplo, para el grabado en piedra?»; «A picture must be held vertically before the observer. A mosaic lies horizontally at his feet. Despite this distinction, it is customary to regard the graphic arts simply as paintings. Nevertheless, the distinction is very important and far-reaching ... We might say that there are two sections through the substance of the world: the longitudinal section of painting and the cross-section of certain pieces of graphic art. The longitudinal section seems representational; it somehow contains the objects. The cross-section seems symbolic: it contains signs. Or is it only when we read that we place the page horizontally before us? And is there such as an original and vertical position for writing —say, for engraving in Stone?» (Benjamin “Painting and the Graphic Arts” en *Selected Writings* 82).

³⁴Esta pulsión no sólo se lleva a cabo en la escritura de forma física: de su condición de transparencia, haciéndose ilegible y dirigiéndose hacia la opacidad más absoluta, sino que se opera también desde la condición verbal de la escritura mediante la evocación del mundo de la pintura y artistas plásticos a través de frecuentes referencias a Blake, Saura, Tàpies, Pontormo, o Barceló entre muchos otros.

Kadhim Jihad Hassan, por su parte, recurre a Deleuze para analizar el coqueteo³⁵ entre la escritura y la imagen en Ullán como un matrimonio contra natura (308-317 en Ferro). Realmente, se observa una desviación temprana en el poeta hacia una recreación plástica en aras a la visualidad de la escritura, que termina en muchas ocasiones por ser sustituida por la imagen. Esa es la poesía híbrida que se deja captar con la rapidez y emergencia de una imagen y sin necesidad de darle tiempo a la recaptación verbal, y a la que Ullán denominaba con una expresión de Jiri Kolár como “poesía evidente” (García Vega 246 en Ferro). No es la poesía in-vidente de la que se puede gozar desde lejos, de oído y con los ojos cerrados, sino la e-vidente que expone su tangibilidad ante el espectador sin definirse, la que se presenta aquí y ahora, haciéndose así presencia (cuerpo presente). Y es casi desde el momento en que Ullán arrastra la escritura hacia el límite, estirándola hacia la caligrafía para, tirando un poco más, perderla de vista (de oído, más bien) instalándose en la imagen, aproximando así su proceso de escritura a un viaje de lo conceptual a lo carnal o de Occidente a Oriente, pero sin establecerse por mucho tiempo en ninguno de los dos³⁶:

De siempre también, se interesó Ullán por la materialidad de la escritura³⁷; recorren sus obras collages a los que llegan textos de alfabeto árabe, chino, hebreo, griego, ruso... Él mismo practicó esas letras, pictogramas, jeroglíficos, su enigmático estar, más allá o más acá del sentido (García Valdés, prólogo al de *Ondulaciones* 14).

³⁵Como poeta y artista plástico, Ullán desarrolla todos los formatos posibles de hibridación escritural y aproximación de ésta a la imagen como recuerda, por ejemplo, Genin en “La lettre et l’image à la même enseigne” (Preiss, Raineau 59): «... mediante la esquematización o la abstracción, la imagen se hace letra, mediante la caligrafía o el caligrama, la letra se hace imagen y, por la metáfora, el texto se hace imagen»; «... par la schématisation ou l’abstraction, l’image se fait lettre, par la calligraphie ou le calligramme, la lettre se fait image et, par la métaphore, le texte se fait image». La base de todo está en el *graphein* y parte de la mano.

³⁶Sin dejar de tener en cuenta, como hemos advertido antes, que creemos que la plasticidad de la escritura también ha estado siempre presente en Occidente y no es, como suele creerse de forma popular, un monopolio exclusivo o intrínseco de lo oriental.

³⁷La palabra es material desde el momento en que se hace materia (carne) en la Anunciación. Hay un poema de Ullán titulado “De palabra” que sugiera la relación entre palabra y carne (escritura materializada), y el proceso de nombrar: «—Carne y cuchillo. // —Cuchillo y carne. // Es reclamo en las dos; y, entrelazadas, saltan desde el verdor / original al cielo del conformismo. // Sin embargo, ya ves, a ninguna de ellas les gusta en realidad /(en realidad nos basta con alertarlas de lejos) ser llamada *cereza* / o *boca* indistintamente ni si quiera en tono festivo» (*Razón de nadie* en *Ondulaciones* 842).

Escritura e imagen, tiempo y espacio surgen de la mano y así se expresa en *Maniluvios*, 1972 desde el título, invocando una “razón del tacto”³⁸ y una visualidad desde la mano; una mano que se ve, no se oye: «Y —finalmente— mi mano vive, mi mano ve»³⁹. De acuerdo con Miguel Casado, a partir de esta obra comienza a percibirse la voluntad de conceder un espacio autosuficiente a la poesía y este proceso requiere la progresiva liberación de la mano⁴⁰: «JURO/ seguir soñando/ con la mano armada» (84). Los antropólogos han comprendido mejor que nadie que la escritura no tiene nada ver que con la palabra y por tanto, como su maestro Barthes afirmó, la escritura no es oral sino táctil y así Ullán siempre expresó un gusto particular por lo manuscrito, por la sensualidad⁴¹ de lo realizado con la mano, con el cuerpo, por lo gestual que implica un acto de entrega en la intimidad con la página⁴²: «A mí me gusta asomarme a las páginas manuscritas que contienen dibujos, notas al margen, borrones... Es un caos instructivo. Y es entrar en una intimidad que no crea sensación de malestar, sino de afecto» (Ferro 16)⁴³.

En la edición del programa “Imágenes” (TVE 1979) en el que el poeta entrevista a Roland Barthes, se introduce una imagen de una misa en lenguaje de signos para sordomudos. Es decir, un acto ritual por el cual el Verbo divino, la Palabra con toda su connotación espiritual y etérea, se convierte en gesto canalizándose a través del cuerpo en movimiento, encarnándose. En este momento Barthes y Ullán comparten una conversación a cerca del acto de “mirar la escritura” y su consecuente fetichización: «... en las experiencias de la “inscripción” pura (hechos sin ninguna consideración del

³⁸Referencia al poema “Razón de tacto” (*Maniluvios* 9).

³⁹«Et —enfin!— ma main vit, ma main voit» (“Il PRAE MANIBUS”, *Maniluvios* en *Ondulaciones* 107)

⁴⁰Sobre la mano y su impronta en la creación, recordemos los discursos para los que Gómez de la Serna en (*El Orador*, 1928) se ponía guantes de goma para que su conferencia quedara “como no dicha. Ni una impronta dactilar de las palabras” (Sarmiento 28).

⁴¹Recordemos la reflexión de Philippe Sollers acerca de la escritura en Sade y sobre el hecho de que Platón en el *Fedro* mezcle tres temas: amor, belleza y escritura: «... el deseo, el sexo, el cuerpo asediado hasta la sangre; y su fundamento: la escritura» (67).

⁴²[sobre el ductus] «Representa en vivo la inserción del cuerpo en la letra ... El ductus es un gesto humano en su dimensión antropológica: es ahí donde revela toda su naturaleza manual, artesanal, operativa y corporal. ... de la palabra escrita podría remontarme a la mano, al músculo, a la sangre, a la pulsión, a la cultura del cuerpo a su goce. De una parte a la otra, la escritura-lectura se expande al infinito, compromete a todo el hombre, su cuerpo y su historia; es un acto de pánico, cuya única definición segura es que no se detiene en ninguna parte» (Barthes “Variaciones sobre la escritura” 65).

⁴³También en Eloísa Otero: “Tres entrevistas a Ullán”, 84.

contenido) es el cuerpo, sólo el cuerpo el que está comprometido: si se quita el sentido, queda el cuerpo, a veces gratificado» (Barthes “Variaciones sobre la escritura” 58).

La poesía de José-Miguel Ullán no demuestra nada: muestra. Y lo que muestra es algo que va más allá de lo que el poeta sabe, como en un cuadro de un auténtico pintor la pintura dice del mundo mucho más que lo que el pintor sabe del mundo. Creo que José-Miguel Ullán podría suscribir sin ningún rubor estas palabras de Wittgenstein: “De hecho, pienso con la pluma, pues mi cabeza no sabe con frecuencia lo que mi mano escribe”. (Blanco 173 en Ferro)⁴⁴.

“Mano en paralelo”, imagen y escritura en paralelo y de la misma mano, enfatizando su raíz común, su ejecución similar desde la mano y resaltando la codependencia de una respecto a la otra mediante el concepto de *graphein*: a-grafismo; si no hay negación, hay grafismo; si hay negación hay grafismo.

⁴⁴Desarrolla teorías sobre relación de Wittgenstein y Ullán a partir del poema titulado “L.W (29 de marzo de 1916)” y el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein. «Entre forzado e inhabituales, / el sinnúmero espeso / de los quehaceres. // (MADRE: // —En esta casa, todas // las desgracias nos han pasado en marzo...) // Mas, si quieres echar de ver / por qué el pobre resiste a lo costoso, / escucha / el porvenir de su secreto: // “Vida, // es de todo barato el escarmiento.» (Órganos Dispersos en *Ondulaciones* 1029)

De la transparencia a la ilegibilidad

En el poema “XVI” de *El Jornal*, el primer libro publicado a sus veinte años, Ullán abandona el lenguaje para dar espacio al suspense y el silencio sustituyendo la escritura por una sucesión de cinco líneas de puntos **[Figura 2]**. Más tarde en *Cierra los ojos y abre la boca* (1970), con el poema “Exprès” rompe el discurso verbal del libro para configurar una de las primeras aproximaciones de Ullán al caligrama **[Figura 3]**. Además de estos dos ejemplos que destacamos por lo tempranos, son constantes las ocasiones en las que, sobre libros concebidos a priori con formato tradicional, se desplegarán estrategias inesperadas de contra-escritura —bien mediante novedades de edición o mediante la irrupción de la imagen— ya que, para el artista, la página nunca fue una mera depositaria de la poesía sino un terreno espacial sobre la que concebir la creación⁴⁵. Las estrategias de opacidad que Ullán ejercita con más frecuencia contra la escritura transparente son la multiplicidad de direcciones y sentidos de lectura, la apropiación de otros formatos de edición para la poesía, el tachado o la recreación de manchas y espacios en blanco.

En *Alarma*, 1976⁴⁶ **[Figura 20]** los poemas surgen de textos académicos apropiados de los que se han aislado algunas palabras y emborronado el resto mediante distintos procedimientos, (especialmente el de tachado) de modo que las palabras señaladas conforman el poema. Aquí se introduce por primera vez el garabato y el tachado mediante el cual la escritura deja de ser lenguaje transparente para entrar en un proceso de opacidad intraspasable cuya culminación estará en los “Agrafismos”.

De hecho, Blesa tampoco habla del tachón como un elemento de autocensura sino como de una grafía que borra lo escrito negándose a sí misma (fagocitándose). Una suerte de escritura contra la escritura que, en su tachadura, se resiste a la edición y encuadernación para converger con (y como) la pintura (*Logofagias* 63). El tachón es una versión escritural del término “silencio” en sentido derridiano, que se niega en su vocalización: marcar para no marcar; marcar para tan sólo desvelar el proceso de

⁴⁵Algunos ejemplos de deslizamientos visuales en sus libros de poesía: “Torre de Felipe Boso”, “Soneto a la amistad”, “Todo del otro jueves”, “Cortavientos”, “En Kangra sólo llegué a escribirte”, “Rayo de Zush” (-*Visto y no visto*, 40, 42, 45, 60, 62, 81 respectivamente); “Cancún a oscuras” y “La dictadura del Jaykú” en *Favorables Cancún Poema*, 1993 (*Ardicia* 388 y *Ondulaciones* 983); “El viento” en *Razón de nadie*, 1994 (*Ardicia* 450); “[Tiempo muerto, I] Crisfal” y “[Tiempo muerto, II] Anda, ve a la burlería” *Amo de llaves*, 2004 (14-15 y 60-61 respectivamente); las páginas cubiertas de líneas en *Alfil*, 1992; “II”, “Subrayado” en *Órganos dispersos*, 2000; “Canto rodado” y “Reciclo” en *Ondulaciones* 1285 y 1310; **[Figuras 4- 19]**.

⁴⁶*Alarma*. Madrid: Rayuela, 1976. Con serigrafías de Eusebio Sempere.

marcado. De este modo, la escritura se torna opaca y plana al sobreponérsele un tachón: no renuncia a lo verbal –está ahí, bajo la maraña de trazos, latente, enterrado pero de cuerpo presente; emborrona el cristal transparente del lenguaje haciéndolo ilegible para obstaculizar nuestra visión (entendimiento) a través de él, y nos atrapa en el corto plazo/plano de la página, en un acontecimiento. Así es como se da la constante tensión entre la afirmación y negación de escritura e imagen latentes y presentes sobre el papel (en ocasiones naciendo, otras agonizando) características de la obra de Ullán:

Poemas y cuadros reunidos por el tachón, por el enmarañamiento de discursos, por la ilegibilidad. Figuras de una retórica de este tiempo que no cesan de denunciar la palabra hueca, la palabra que se borra a sí misma por ser su objetivo el puro engaño, el hablar como acto que aplaza la acción, la vida, el pensamiento y que quizás desearía abolirlos” (Blesa, *Logofagias* 87).

Tachones y blancos son grafías igualmente constituyentes del texto y son trazos que introducen, sin nombrarlo, el silencio. El lenguaje es un sistema tan estricto y exigente que no se permite un fallo por lo que una mancha, un tachón, un corte, la pérdida de un fragmento, puede interrumpir la comunicación induciendo a la incomprensión, e invalidando al resto del discurso que se convierte en articulador del silencio: el tachón llena, cubre, tapa huecos para expresar el vacío.

Y esas páginas legibles-ilegibles plantean una cuestión desasosegante: la convivencia de estas dos cualidades en un mismo texto es imposible; la legibilidad exige darse en soledad, ocupando todo el texto, de manera que un mínimo pasaje de ilegibilidad, aún el más mínimo, impregna al texto de ilegibilidad, independientemente de que mayoritariamente se pueda leer (Blesa 165 en Ferro).

En las otras publicaciones, el *texte trouvé*⁴⁷ será extraído de diarios⁴⁸ de modo que en estas ocasiones Ullán no escribe, es decir, no suma palabras sino que desescombra,

⁴⁷El desarrollo máximo de este collage de palabras robadas y reapropiadas tendrá lugar en *Visto y no visto*, 1993 donde el poema es entendido como un diario de lo oído en la calle. «Se trata de una propuesta que a cada paso inventa sus reglas porque concibe la creación artística como una reelaboración y una negación del concepto de arte ... Una lengua, por tanto, que es un decir *otro*: no otro decir. Lo *otro*, que del decir se especifica, del decir se diferencia: ni describe ni explica» (Canteli 60).

⁴⁸La idea de apropiarse de las noticias de periódico tiene su máximo y más evidente desarrollo en la sección titulada irónicamente “Ficciones” dentro del poemario *Mortaja*, 1970, donde Ullán toma necrológicas y noticias de asesinatos y los dispone en forma de poema, cortando las frases para componer versos: «Un belga clavó un cuchillo /en la cabeza de un español / después de una discusión terrible / en un café // el domingo/ ...» (*Mortaja* 75).

excava, aparta las palabras en su exceso, tacha, escribe en negativo, se ex-cribe: «... palabra encontrada al azar entre la circulación social de los discursos. El escritor no escribe, sólo elige un fragmento de lo que otros escribieron. Des-escribe, elimina el contexto, aísla, dispone. Niega la escritura» (Casado *Ondulaciones*, 17). Como vemos, a lo largo de toda la producción, Ullán buscará la poesía en la desescritura, en la frontera de su visualidad (bordeando lo caligráfico) y en la imagen y su contraste (a veces disparatado, otras absurdo, irónico, sin sentido, o libre) con las imágenes, manejando y superponiendo sistemas de representación distintos pero que tienen en común su visualidad.

... la conciencia del escritor de que no se enfrenta al mítico papel en blanco o a las especulaciones de lo inefable, sino que vive en un mundo saturado de lenguaje, donde casi todo ha sido dicho, muchas veces, donde el valor de las palabras está sometido a erosión y desgaste, y donde los códigos literarios no pueden sustraerse a este fenómeno, que también los erosiona y desgasta. Escribir se parecería más a hacer un momento de pausa, de silencio en medio de tanto ruido, que a pronunciar una palabra nueva (Casado, *Ondulaciones* 17-18).

En otras ocasiones como en *Soldadesca*, 1979⁴⁹, se da una división arbitraria de capítulos dejando frases a medias entre ellos, empleando así la estrategia de la interrupción del discurso, la muerte del texto, una ausencia casual o premeditada⁵⁰. “Texto leucós”: así llama Blesa a los textos en los que predomina el blanco o los que tienden al blanco (a albergar más silencio de escritura que escritura propiamente dicha). Es el blanco (y cita para ello a Derrida en *La Diseminación*) el que permite la dialéctica con respecto a la mancha o la palabra escrita, ya que sin blanco no se da ni la una ni la otra como ya anticipara Mallarmé.

... la textualidad breve, fenómeno que viene desarrollándose contemporáneamente a los textos logofágicos, la mencionada progresión del silencio, en su exceso, sale

⁴⁹*Soldadesca*, 1979. Valencia: Pre-textos, 1979. Con ilustraciones de Enrique Brinkmann, Eduardo Chillida, Alfonso Fraile, Luis Gordillo, Pablo Palazuelo, Francisco Peinado, Matías Quetglas, Vicente Rojo, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies y Fernando Zóbel. El poema IX de *Soldadesca* está compuesto enteramente por listas de signos y números [Figura 21].

⁵⁰Blesa recurre al poema de Ezra Pound “Papiro” y hace un símil entre la poesía logofágica y la papirología ya que los papirologos reconstruyen textos en los que faltan trozos y hay huecos, lagunas de escritura que rellenan con signos que indican “texto perdido” por el deterioro del tiempo y del tejido: deterioro del texto y lo textual. Es un recurso de la disciplina que Blesa trae a colación de lo poético: «PAPYRUS // Spring... // Too long... // Gongula...» (*Collected Shorter Poems* 112).

de sus límites y logra inmiscuirse en el espacio que no le pertenece. La mancha cede, cede la letra, y abren al blanco, con lo que llega a producirse otro modo de textualización del silencio (Blesa, *Logofagias* 51).

De esta forma, se manifiesta una dolencia por el estado de la escritura; un luto por lo que se pierde en su tachado (el duelo del propio asesino) y una nostalgia incurable por lo que tampoco puede llegar a ser del todo: «Escribir significa entonces desprendimiento... pero también *detournement*: refundación y contestación, que es, al mismo tiempo, la manifestación de un malestar de una ambición» (Gómez Aguilera 252 en Ferro). Y es que, efectivamente, como adelanta Blesa, siempre hay una actitud política en el acto de la ruptura, de la mezcla y del desafío de la norma. En Ullán podría traducirse como una lucha política real en los primeros años y como una lucha político-estética de carácter más amplio en los años consecuentes: una manifestación del desencanto, de la disconformidad, de las clasificaciones y compartimentaciones tal y como nos vienen dadas:

... es notable cómo el cuerpo pugna por hacerse presente en el texto, por adherirse a él y adherir, así, la vida al arte y, desde luego, el signo llevado a la insignificancia, tachado, escrito como legible, se distancia de aquello que habría de representar: de todo ello se desprende la importante dimensión política que estas prácticas artísticas conllevan. Si son una mina del sistema de separación de las artes, son también una mina de donde se puede llegar a extraer el archipiélago icónico lingüístico” (Blesa, *Logofagias* 87).

Estos garabatos, manchas y trazos a veces se hacen palabras a través de las que se expresa el poeta, y otras son líneas. Cuando se presentan esquivando lo verbal, no obstante, no rehúyen lo poético ni el sentido (que está aunque desplazado) sino que se recrea en ambos mediante la ausencia⁵¹. Esta invisibilidad de la palabra, esta falta de escritura –que Ullán potencialmente transforma en imagen plástica– es el verdadero tema de la obra: lo que no ha estado nunca, o ha estado pero se ha ido (como la cuña de la escritura cuneiforme), dejando la huella, testigo de la huída. Esta ausencia se manifiesta en las líneas y entre líneas y son ofrecidas y sugeridas para que el espectador construya su propio recorrido hacia el sentido⁵² –un lugar siempre abierto– para albergar lo que va más allá de la idea⁵³.

⁵¹«Ausencia de palabra, ausencia de una voz audible, ausencia también de representación analógica, de imagen figurativa, descifrable. Pero no ausencia de sentido, porque éste es inherente al poema como acto. El sentido está, pero desplazado, en otro lugar distinto de la anunciación verbal. Ha de constituirse en el diálogo entre lo dicho y lo no dicho, lo visto y lo no visto» (Monegal 33 en Ferro) **[Figura 22]**.

⁵²«Esto no pretende reavivar la vieja *muerte del autor*. No contra la autoría sino contra su aspecto autoritario. Autoridad autoritaria autoriza. Lectura unívoca y doctrinal. Ese aspecto se explicita en la presencia del autor en la lectura. El autor, sin duda, está. Ullán está en cada uno de sus textos. Lo que no está es la imposición de su voz. El poeta no da la razón de sí *Da Razón de nadie*» (Sorós en Ferro 412).

⁵³«Lo dibujístico, como gustaba de referirse a su ejercicio, revela otra zona iluminadora de sus múltiples fragmentos intelectuales... sus dibujos liberados de escritura exploran la zona de cruce donde el valor de la escritura disuelve su presencia en la anterioridad, en el murmullo del prestigio significativo de lo realmente real, mas no por ello eficaz» (Mestre 341 en Ferro).

De la ilegibilidad a la opacidad de la escritura

La creación de *Funeral Mal*⁵⁴ se extiende desde 1972 hasta 1985 por lo que, teniendo en cuenta la vocación plástica del gran proyecto subdividido en seis libros con seis pintores distintos, podemos considerar esta obra como escenario de fondo de la reflexión entre la escritura y la imagen en Ullán por aquellos años. En cada uno de los libros agrupados bajo ese título y mediante procedimientos muy diferentes, el texto se rebela contra la caja tipográfica y su forma desafiando las reglas gramaticales y el objetivo comunicativo hasta el punto en que la escritura pasa de la fase de ilegibilidad a carecer prácticamente del mensaje verbal en algunas secciones.

Este proyecto daría para un estudio completo en sí mismo pero, para el objeto de este trabajo, nos limitaremos a apuntar unas brevísimas observaciones muy generales sobre cada uno de los libros que lo componen:

Adoración –libro blanco– (con Chillida), contiene fragmentos del “Canto a la sabiduría” y de comentarios de San Juan de la Cruz dispuestos arbitrariamente sobre la página y, por la otra cara, los poemas de Ullán rellorando los blancos del poema anterior. Es interesante observar cómo el texto adopta la imagen y distribución de blancos y negros sobre la página como imitando los dibujos de Chillida o viceversa y cómo juega con la capacidad traslúcida del papel **[Figura 23]**. En *Ardicia* –libro rojo– (con Pablo Palazuelo), hay poemas visuales que son como un papiro quemado donde sólo se pueden leer fragmentos de textos en árabe, chino, latín, o griego, además de sistemas de caracteres gráficos geométricos inventados **[Figura 24]**. *Acorde* –libro amarillo– (con Rojo) es una disertación en torno al color amarillo: plástico para Rojo y anagramático para Ullán a partir de la palabra “amarillo”⁵⁵ **[Figura 25]**. *Asedio* –libro negro– (con Saura) emplea un procedimiento similar al utilizado en *Alarma*: textos manipulados (de *Soldadesca* y de un relato de Montesquieu) sobre los que se ha garabateado dificultando la lectura e imponiendo lo gestual dibujístico e ilegible sobre la supuesta nitidez del texto serio tipográfico **[Figura 26]**. En *Anular* –color tierra– (con Tàpies), con forma de acordeón, la fusión de escritura e imagen se hace inseparable y la expresión gestual se lleva al extremo. El fondo es un texto ajeno apropiado: una declaración protocolaria

⁵⁴Vid. Nota 13 en este punto.

⁵⁵Vid. Monográfico sobre *Acorde* de Mori, “Ley/ Amarillo” en Ferro 366-387.

de la Sociedad Constitucional de Madrid de agosto de 1822, sometido a resaltado de enunciados poéticos, con trazado de letras grandes, tachaduras, rasgados del papel en forma de cruces, caligrafiado. Tàpies caligrafía la primera letra del verso de Ullán en la siguiente página al modo de las capitales de los libros miniados (Ferro 365) **[Figura 27]**. Finalmente, en *Almario* –libro azul- (con Miró), se da un punto de inflexión según Monegal (“El trazo de la ausencia”) en el poema XXVII porque en el trazo de la X se abandona lo puramente caligráfico (tachado, garabateado, etc.) –en la línea de su admirado Henri Michaux– para que la letra adquiera una estructura rotundamente icónica **[Figura 28]**⁵⁶.

Como hemos adelantado, paralelamente a estas colaboraciones, Ullán desarrolla algunos de sus libros más innovadores en cuanto a su escritura y la relación de ésta con la imagen; terminado en 1975, *Frases*⁵⁷ es uno de sus libros más radicales visualmente: está pensado para ver las dos páginas al mismo tiempo cuando se abren par e impar. En una siempre hay una imagen y en la otra lo que parecen ideografías chinas blanco sobre negro o cajas con texto en español que puede tener relación aparente o no con la imagen. Se trata de 30 frases triviales expresada cada una en tres códigos distintos cada vez (verbal, ideográfico e icónico)⁵⁸. Como observa Kadhim Jirad Hassan, en *Frases* Ullán evita el comentario de la imagen pues sabe y adelanta que éste siempre será insuficiente ya que pertenecen a dos estatutos expresivos. En el coqueteo entre la imagen y la escritura, estos medios se sobreponen, se invaden, se compensan pero Ullán no despliega una teoría sobre la supremacía de uno u otro sino que tras la, a veces lucha, a veces juego, expone las posibilidades expresivas de ambos, llevando a cabo una reflexión sobre la escritura y rompiendo su presentación. **[Figura 29]**.

⁵⁶Después de una descripción de los seis libros que componen *Funeral Mal*, Miguel Casado advierte y resume: «Si esta descripción nada cuenta realmente de su objeto, hablar de los poemas aislados traiciona el conjunto de la idea. Es preciso que conste así, aunque en un acercamiento de estas características la traición se haga inevitable. El pie forzado es la pauta que organiza los textos propios de Ullán en casi todos estos libros, la manera de encontrar una estructura que engaste con los distintos elementos. En *Adoración* cumple ese papel el texto ajeno, ofreciendo sus blancos como molde rítmico del nuevo poema: se exalta así la arbitrariedad y se supone un subterráneo recorrido hacia una motivación oscura. En *Acorde*, el anagrama, y en *Anular*, un acróstico. Por fin, en *Almario* el pie forzado resulta doble: siguiendo el alfabeto, sus 29 textos comienzan sucesivamente con cada letra; también, cada texto lleva en su zona central un nombre común entre exclamaciones, sin más acompañamiento que un artículo. El pie forzado es imán: núcleo en que sedimentan virutas de lenguaje, estructura que permite apropiarse de los elementos dispersos por una fragmentación» (Prólogo de *Ardicia* 81).

⁵⁷*Frases*. Madrid: Taller de Ediciones JB, 1975.

⁵⁸«La frase cimental, obviamente, es la no escrita, la que se crea al relacionar esas tres visiones» Así explica él mismo su libro en Jean-Michel Fossey, “José-Miguel Ullán: vacilación de la palabra neutra” (entrevista), *El adelanto*, Salamanca, 16 febrero 1976, ctdo. en Casado, prólogo de *Ardicia*.

Al año siguiente (1976), en *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*⁵⁹, lleva al máximo desarrollo el montaje visual y experimental, sometiendo el soneto de Góngora de mismo título⁶⁰ a una reescritura extravagante. En las dos primeras secciones del libro se mantiene la palabra poética pero los dos cuartetos y los dos tercetos han sido sustituidos por cuatro retahílas de fragmentos de textos diversos y dispersos sin aparente sentido entre los que se subrayan las palabras del soneto de Góngora en el orden original pero mezcladas y descontextualizadas entre otros discursos. A continuación, hay catorce versos endecasílabos que corresponden cada uno a un autor clásico. En total componen un nuevo soneto en catorce páginas (una por verso). En la tercera parte, los cuartetos y tercetos se sustituyen por recortes de fotografías y de comics que podrían hacer las veces de ilustraciones humorísticas de los versos que sustituyen. Finalmente, hay otras catorce páginas de figuras hechas de recortes de páginas de periódicos manipuladas en diferente grado (tachado, subrayado, superposición de figuras en tinta negra, etc.). En definitiva, juega con los rasgos formales del poema pero lo disecciona, analiza y reescribe dando como resultado uno de sus libros más originales⁶¹ **[Figura 30]**.

A partir del año 2000 con *Órganos dispersos*, se observa un desarrollo creciente de la imagen aislada cómo medio evocador de la poesía:

... la gestualidad del trazo y ese estar *en lugar de* la poesía: porque ocupan su lugar en el papel o la página, porque se la espera y aún no ha llegado, porque ya no vendrá y se la ha de sustituir, porque la significan y cumplen su función, porque está ausente y evocada en el trazo que es escritura y es pintura, es la *tracce* derrideana que es rastro o huella... (Monegal, "El trazo de la ausencia" 34) **[Figura 31]**.

Y este proceso de silenciación progresiva del lenguaje hasta convertirlo en mancha opaca, culmina en *Ni mu* (2002) donde desde el propio título se advierte la

⁵⁹De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado. Madrid: Visor, 1976.

⁶⁰«Descaminando, enfermo, peregrino, / En tenebrosa noche, con pie incierto, / La confusión pisando del desierto, / Voces en vano dio, pasos sin tino. // Repetido latir, si no vecino, / Distinto oyó de can siempre despierto, / Y en pastoral albergue mal cubierto / Piedad halló, si no halló camino. // Salió el sol, y entre armiños escondida, / Soñolienta beldad con dulce saña / Salteó al no bien sano pasajero. // Pagaré el hospedaje con la vida; / Más le valiera errar en la montaña, / Que morir de la suerte que yo muero.» Luis de Góngora y Argote (1561-1627).

⁶¹El tema de esta obra es el destierro: la escisión y el abandono de un mundo, y la acogida en otro. Esta separación se expresa en la propia técnica del libro: collage, corta-pegar y fotomontaje. Vid monográfico de Peyrou, "Un soneto" en Ferro 388-395.

ausencia de palabra. Dice Ullán al respecto: «El silencio es un sueño más. No sé por qué en su nombre suele malgastarse tanta saliva» (Otero 84). Según narra Manuel Ferro, el proyecto se gestó cuando una editorial de Valladolid le pidió que buscara a un artista para editar un libro con sus imágenes y algunos poemas de Ullán pero éste se lo pensó y prefirió no escribir nada y hacer sólo imágenes. En esa época, estaba escuchando el disco de La Mala Rodríguez de su disco, *Lujo ibérico*, y decidió tomar uno de sus versos para ponerlo cómo único prólogo y único contenido verbal de la edición⁶²: «Deja que te empape con lo que yo me empapo». Una referencia o comentario externo, quizá casual, acerca de la naturaleza de esas manchas convertidas en figuras que empapan el papel y calan hasta otras páginas dando lugar a composiciones especulares al estamparse unas en la siguiente. El libro se guarda en una caja y tiene forma de acordeón [Figura 32].

A-grafismos: “Mejor te mando un dibujo...” (1994-2008)

Óscar Esquivias rememora una anécdota⁶³ acerca del pudor del poeta por dar explicaciones sobre su obra o por revelar las claves de interpretación cuando era interrogado, además de su desinterés generalizado por las cuestiones de ordenación de su obra en el contexto, por ejemplo, de una exposición y dice: «Si alguien le preguntaba algún detalle, eludía la respuesta con elegancia y buen humor, al igual que evitaba escribir dedicatorias en los libros, «Mejor te mando un dibujo», decía a menudo (229 en Ferro). Esa frase nerviosa, esquivia, como para salir del paso de la palabra, indica una tendencia propia de prescindir de toda retórica, de todo discurso, más allá de los propios poemas, los ya acabados, los supervivientes a los que lograba llevar a buen puerto a pesar de la espera y de la interrupción (constante) de la imagen.

⁶²«... mientras dibujaba, sonaba de continuo a mi lado el primer disco de La Mala Rodríguez: *Lujo Ibérico*. Tal vez esa saturación de alegatos y posiciones escabrosas (“estoy en la línea que da más miedo”) invitaba a un peregrinaje en paralelo, a través de simples gestos y de unas cuantas manchas sin nombre. Y es que a la mano, estimulada por ciertos ritmos, también le gusta dejarse ir» (Otero 84).

⁶³No es la única anécdota de este tipo que se recuerda de Ullán; Casado también advierte que libros como *Las soledades de Francisco Peinado* y *Abecedario en Brinkmann* «supondría un uso instrumental del discurso, destinado a dar cuenta de la obra de estos dos pintores. Y en ambos casos ese destino se elude.» (Prólogo de *Ardicia* 85) Y continúa «—el abecedario— es sólo una cobertura para el fragmentarismo, y éste es la fórmula para eludir la unidad tonal y la constitución de un discurso» (86) el caso del homenaje a María Zambrano, y la propia naturaleza del libro en *Ni mu*. Volveremos a estos ejemplos más adelante.

“Agrafismos” es el nombre general que el propio Ullán dio al conjunto de su obra plástica y que han sido expuestos en varias ocasiones⁶⁴.

Su autor le otorga al conjunto un valor meramente documental –tanteos gestuales, manualidades, material del pausas, pasatiempo de aquí te espero o expectantes partículas de un poema mudo–, a la fuerza ligado al misterio de eso que ocurre porque sí, entre líneas erráticas, mientras las palabras se empeñan en dejar de dar señales de vida o tal vez se resistan en ese instante a comprometerse por escrito (Ferro, *Agrafismos* 185).

Según Juan Sorós, los “Agrafismos” entran en la categoría de contragrafismos⁶⁵ «junto a toda la gama de dispositivos iconotextuales» (410 en Ferro) y dice, es aquí donde se despliega la crisis de la lectura, lo imposible de vocalizar. Es decir, el “agrafismo” nace con la vocación de evitar la grafía (escritura de palabra) en un sentido amplio para oponerse o enfrentarse a ella; no para batirla en duelo, si acaso para medirse las fuerzas sin negar su necesidad. El “agrafismo” está tan solo a distancia de una letra para ser grafismo y de hecho lo contiene. Además, como para Ullán la obra plástica tiene valor documental (registro de su tarea de escritor, del proceso, de la espera), cada serie está asociada a la escritura de un libro y corre, por tanto, en paralelo a la escritura. “Agrafismo” es, de este modo, el garabato hecho al margen del texto y elevado a la máxima expresión estética; garabato tratado, recreado, cuidado⁶⁶. El margen, dice Crespo, es el lugar exacto donde nace la poesía, y en ese espacio marginal, dando un rodeo para no entrar en el espacio de lo gráfico o lo decible pero bordeándolo, nacen los “Agrafismos”: «...al lado de lo ya escrito, junto a ello, a veces contra ello, siempre un poco afuera, ocupando el blanco que deja la página, el hueco donde respira el silencio, donde no hay líneas» (Crespo 68).

⁶⁴Vid. La bio-bibliografía de Ullán en el Apéndice.

⁶⁵«*Contragrafismos* se llama en edición a todo lo que no son grafismos, en términos tipográficos. El blanco de la página. Nada insignificante. Incluso en los textos en prosa más comunes los compositores tipográficos evitan las *calles* (la acumulación vertical de espacios que se perciben como una forma sinuosa que se despliega entre las letras y desorienta al lector). Se genera un juego óptico en el que las palabras impresas se convierten en los márgenes de un trazo blanco dejado ahí por el azar. Los poetas son conscientes de esto. Este blanco significativo. Ya es una tradición.» (Sorós en Ferro 409).

⁶⁶A priori, y considerando que el agrafismo es el garabato que se realiza de modo paralelo a la escritura mientras que no llegan las palabras, puede dar la impresión de que se limiten a un trazado espontáneo y rápido. Sin embargo, se trata de piezas muy cuidadas para las que se emplearon materiales muy diversos y que, casi diríamos, se oponen al garabato aunque surjan de él. García Valdés se percató de la paciencia requerida para realizar estas composiciones ágrafas y la compara con la minuciosidad y dedicación de un fraile amanuense, un iluminador de libros miniados o un pintor clásico.

Con todas las letras, Lámparas, Ondulaciones (línea-lío-río-hilo-trazo)

*Con todas las letras*⁶⁷ (1994-2004) [**Figura 33**] se compone de 31 dibujos de los que 28 están dedicados a cada una de las letras del antiguo alfabeto castellano. Cada página es una repetición infinita de esa letra en tamaño microscópico realizada con tinta que da la impresión de ser un simple intento de acabar con el blanco y no dejar un solo hueco entre el garabateo nervioso. Contrasta lo impulsivo de su apariencia: la del trazado que cualquiera realiza mientras habla por teléfono por ejemplo, sin más fin que el de tener la mano en movimiento, con la minuciosidad y los años dedicados a la tarea; diez años durante los cuales, curiosamente, Ullán mantuvo su particular resistencia contra la letra, mientras mantenía el pulso de la escritura y la imagen.

Esta contradicción aparente entre la recreación simultánea por y contra la letra se refleja también en la idea del castigo tradicional que se ejecutaba en la escuela y que consistía en repetir una frase un número determinado de veces. De esta forma, sobre la página se despliega el debate de la escritura como castigo y la escritura como placer del garabateo, la fricción gozosa de la mano contra el papel; como decía Sollers: «la escritura es, entonces, una práctica maniquea: castradora y/o redentora» (58). El sistema como dolencia y cárcel que se expía mediante la repetición mecánica, desvelando así lo absurdo del castigo y del sistema. Este es recreado: letra a letra, repetida, aprendida, en orden. Está completo, perfecto, dicho “con todas las letras” y por ello, precisamente, no alcanza a decir nada concreto más allá de sus trazos, su textura, su emborronamiento.

Por otro lado, *Lámparas*⁶⁸ (2005-2008) [**Figuras 34-38**] es uno de los mejores ejemplos en los que Ullán resuelve su incapacidad de escribir mediante imágenes. El poeta estuvo trabajando durante seis años en el prólogo para el libro homenaje a María Zambrano: *Esencia y hermosura. Antología de María Zambrano*, pero evitaba ponerse de lleno con el texto porque se resistía a entrar en el ejercicio doloroso de memoria que le suponía. Finalmente comienza a escribir el prólogo para la antología que, como él mismo explica, estaba prevista para salir en 2004, y lo introduce reflexionando sobre la memoria, comparando el acto de recordar con la subida de una cuesta por la que no se avanza:

⁶⁷Técnica mixta sobre papel, 26,5 x 21 cms. cada uno. Fueron publicadas acompañadas con poemas de otros autores. Universidad de León: Plástica y palabra, 2003.

⁶⁸Técnica mixta sobre papel, 14 x 8 cms. cada una.

«Revivir, remontarse: obsesivo tictac: con palabras perdidas de antemano» (Ullán “Señales debidas” 11). Un “tic tac” que no es otra cosa que la oscilación del reloj entre el pasado y el presente, o lo que es lo mismo, entre la escritura –depósito de la memoria– y la imagen. Y Ullán explica cómo, ante la presión por la ausencia de escritura⁶⁹: «Yo respondía con dibujos, con lámparas, a esa pregunta y a María Zambrano. Despilfarro de manchas; penuria de palabras. Ofrenda al margen de lo acordado» (76).

Y esos 59 dibujos que le distraen de la memoria surgen de las manchas del papel quemado tras haberlo metido en el horno con afán experimentador⁷⁰. El resultado es una piro-grafía que sustituye a la grafía, la escritura del calor, del fuego sobre el papel. Con la idea del calor y le fuego siendo los responsables de la escritura primera sobre la textura del papel, Jimenez Heffernan trae a colación el verso de Ullán que reza: «No hay más cera que la que arde» y comenta: «La cera arde pero no se quema, no se consume, no se convierte en ceniza. Es lo que permanece tras la deflagración de la escritura. Podrá no complacerte el garabato» (Heffernan 292-293 en Ferro). A Ullán no le complace el garabato para este “agrafismo” y pone la obra cocer al calor del *candil necesario* de la poesía, a la luz de la *lámpara* que ilumina la página sobre la que se marcan las manchas como huellas fantasmales de una presencia que nunca fue; lámparas encendidas de luz por si llegara la escritura con su oscuridad, cogerle prevenido⁷¹.

Las imágenes de este proyecto tienen la misma función que las notas a pie del prólogo: la huida. Así lo advierte en la primera nota del texto en el que introducirá otras muchas y largas:

NOTA. Situadas a pie de página, las notas que soporta este prólogo –y ojalá que el lector con él– no son siempre tributos naturales al género. Aparecen a veces como huidas involuntarias y otras como obligadas distracciones, cuando no en descarado ejercicio de disimulo ante los múltiples estancamientos de la escritura (11).

⁶⁹El texto se publicó en 2010 sin que Ullán lo hubiera dado nunca por terminado.

⁷⁰Por otro lado, esta técnica ya la había probado anteriormente en *Tres y trino Tríptico*.

⁷¹Esta idea recuerda a la parábola bíblica de las Diez Vírgenes (Mateo 25:1) por la que la lámpara de aceite encendida es una metáfora de la espera preparada, prudente y consciente con el objetivo de, en última instancia, someterse a la procreación.

Finalmente, “Agrafismos” también incluye la última gran serie titulada *Ondulaciones*⁷² [Figuras 39-47]. Se trata de 310 piezas⁷³ que surgieron durante la preparación del volumen titulado *Ondulaciones (Poesía reunida, 1968-2007)* de donde toman su título, y fueron realizadas entre principios de mayo de 2007 y mediados de enero de 2008; en las *Ondulaciones* se resumen y recogen su obra plástica y las técnicas empleadas desde siempre:

Estas ondulaciones vienen de lejos. Tintas, texturas, dibujar, arrugar, recortar y pegar, lápices, plumas, envolver, arañar, abombar, chamuscar, ceras, acuarelas, cartoncillos, pinceles, adherencias, hilos (García Valdés 11).

Estas composiciones no otorgan concesiones a la simetría y se mecen, “ondulan”, como atraídas por un imán hacia los márgenes –como todo en Ullán– presumiendo de su ser excéntrico y desorbitado. Reptan hacia los límites de la página para escapar de la realidad física, curvas tímidas que huyen al verse en escena. Lo ondulante es lo contrario a la línea recta y a la escritura lineal, pues, poblados de dobleces, *grafían* gusanos, meandros, arabescos, espirales, muelles, dunas y ondas. En el prólogo a *Agrafismos* García Valdés recurre a imágenes de lo escondido, lo oscuro, y los fluidos para describir estas imágenes: serpenteante⁷⁴ escisión, callejuelas sombrías, opalinas culebras, delgado chorro, hilo de agua, grieta tapizada de musgo, conducto hacia las cavidades subterráneas, calle que sube, huella de duna, cabello, aire, agua, bucle, muelle, curva, espiral aérea, puro lío de hilos, maraña, madeja:

⁷²Observación de Blesa al título que da a esas obras y a su última antología: la palabra “ondulaciones” es anagrama de Ullán: “oNdULAcioNes, N... UL(L)AN...N, ULLÁN, nueva firma que viene a reiterar la falta de firme de la firma” (Blesa 175 en Ferro).

⁷³Consta de dos grupos: los numerados del I-C que son los destinados a los ejemplares especiales de esta primera edición. El resto, 1-210, son una exposición propuesta por el pintor Javier Fernández Molina para la Escuela de Arte de Mérida con un anticipo parcial expuesto en el Círculo de Lectores de Madrid, al cuidado del Instituto Cervantes para ser exhibida en varios de sus centros internacionales y animado por la gente cercana a él que sabía de su actividad plástica paralela y constituyó la primera muestra individual de la obra plástica de Ullán. Técnica mixta. Formato: descentrados e irregulares, todos sobre una base de papel de 11 x 7,4 cada uno.

⁷⁴Metáforas similares a las que emplea Montesano: «Una serpiente sagrada y blasfema se desliza y metamorfosea, se vuelve callejón ciego y símbolo áureo, se convierte en blastómero y se enrosca en intestino, se riza en garabato y se alarga filiforme y de nuevo se escinde y se recompone como una célula, sin final: así, a borbotones y a fragmentos, como teselas de un imposible mosaico primitivo y posmoderno, se imprimen en la retina las ondulaciones visivas de *Agrafismos*» (en Ferro 357).

Ondas, ondulaciones, ondear:

del orden de lo abierto, de lo que se mece o fluye, del agua en las aguas, del aire en los aires, propio de telas en el agua, en el aire, propio de tierras, de las dulces formas del terreno, de las llamas, del cabello (García Valdés 15)

En “Hacer mella, cicatrizar, construir” Ullán describe con detenimiento el paisaje en torno al volcán Pelée previo a su erupción el 7 de mayo de 1902; el agujero que temblaba y en torno a él una invasión de despavoridas serpientes, negras hormigas, o víboras que se deslizaban por la ladera y, de hecho, algunos Agrafismos parecen una ilustración de esa imagen mental y traída a propósito de la reflexión sobre la obra de su amigo Vicente Rojo⁷⁵ con la que guarda cierta relación.

Algunas *Ondulaciones* se desarrollan sobre manchas que se asemejan a las orillas que dejan las huellas de un vaso mojado⁷⁶ a partir del cual, surge el paisaje del “agrafismo”. Otros parecen venir de las vetas de las superficies marmóreas⁷⁷. A veces el trazo gráfico se desarrolla en blanco mediante el raspado de la mancha previa en negro⁷⁸. En ocasiones, el propio papel estriado imposibilita el trazo de líneas rectas truncando el camino del lápiz⁷⁹; otros parecen surgidos como de una red que se deshilacha y de la que sobresalen hilos que incitan al espectador a seguirlos en su trazo ondulante, como si del ovillo de Ariadna se tratara⁸⁰. En varios de ellos, los trazos nacen en el seno de la escritura, bien a partir de unas tipografías de periódico, bien a partir de una suerte de escritura realizada a mano que se debate entre la ilegibilidad y su ser cuasi-legible⁸¹, y que por su naturaleza, se vuelve “agrafismo”. A veces el “agrafismo” revela claramente

⁷⁵Ullán fue el comisario de la exposición de su amigo Vicente Rojo (Barcelona, 1932) *Volcanes contruidos* y escribió la introducción al catálogo. Sin guardar ninguna relación de tipo técnico o formal (pensemos que los volcanes y cráteres de Rojo son de grandes dimensiones –entre medio metro y un metro cuadrados– y los “Agrafismos” pensados sobre el tamaño de una página, la calidad abstracta y plástica sí guardan cierto parecido de forma y composición **[Figuras 48-49]**).

⁷⁶Por ejemplo, “Ondulaciones” XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, 145, o 182, entre otras.

⁷⁷Por ejemplo, “Ondulación” 79 **[Figura 45]**.

⁷⁸Por ejemplo, “Ondulaciones” I-XIII.

⁷⁹Por ejemplo, “Ondulación” 102 **[Figura 44]**.

⁸⁰En el 189, desde la otra cara del papel, y a través de una perforación, surge un hilo verde que se confunde con el resto del garabato al que acompaña del mismo color **[Figura 47]**.

⁸¹Entre las “Ondulaciones” que contienen las rayas cuasi-legibles a las que nos referimos, están los números XIV, XXIV **[Figura 41]**, 6, 37, 38, 79 **[Figura 45]**, 101, 102 **[Figura 43-45]**, y 173.

su nombre a través de la tachadura o la huella digital⁸² –de vaso–, de la superposición, que deja impresa su escritura ondulante.

Ondulaciones es una palabra que no es ajena a mi poesía y que remite al proceso, a las fluctuaciones... mi obra tiene algo de las ondulaciones que produce el viento en la arena... La idea se me ocurrió en el desierto de Atacama en Chile. No hay allí nada que hacer, ninguna distracción, sólo ese paisaje obsesivo. Y me pareció que esas ondulaciones que provoca el viento sobre la arena tienen mucho que ver con la escritura poética. Esas figuras azarosas que el viento produce invitan al tacto. Quieres recorrerlas pero sabes que al tocarlas, van a desvanecerse. Ese titubeo, esa fluctuación, esa fragilidad, esa llamada a lo táctil: pensé que esa ondulación servía para abarcar, no la totalidad, pero sí los rastros inestables de mis libros dispersos (Rojo, entrevista a Ullán)

Es la mancha que surge espontáneamente y que, después de leída e interpretada, es nombrada⁸³ mediante el silencio: “agrafismo” o lo que es lo mismo, borradura. Digamos entonces que el Ullán de los “agrafismos” es simplemente un escritor –pero no un escritor de prosa o poesía–, sino más bien un productor de superficies legibles; su escritura agrietada, superpuesta, colmada de fisuras, de vacíos o de “ondulaciones”, tiene algo de la escritura primigenia del viento sobre la arena y el agua, o del tiempo y sus craqueados en rocas y huesos. Renuncia o abandono de la escritura lineal.

⁸²Los que contienen huellas digitales son los números: 157, 158, 163 y 164.

⁸³Referencia a su libro *Manchas nombradas*, con prólogo de Antonio Saura, Madrid, Editorial Nacional, 1984 que realizó en colaboración con otros pintores (Enrique Brinkmann, Fernando Zobel, José Hernández, Alfonso Fraile, Eusebio Sempere, Pablo Palazuelo, Matías Quetglas y el propio Antonio Saura) y que en *Ondulaciones* ocupa las páginas: 525-594. Lo curioso de este libro es que se publicó sin incluir ninguna de las imágenes que habían inspirado los poemas y sobre las que se supone se comenta. Cada página contiene un poema breve desplazado al inicio o al final de la página dejando en blanco el lugar que, se supone, tendría que ocupar una imagen, quedándose el texto sin referencia.

La espera: “benditas sean las cosas que llegan siempre tarde”

Es ágrafo quien no escribe,
el agrafismo corresponde a una espera,
la pereza del ala.

No nacen estas piezas como dibujos, sino como un estar (el de aquellas muchachas que esperaban despiertas, dispuestas⁸⁴). La mano sabe, va y viene, está; y vienen las formas, los ritmos, los colores leves como una burbuja en suspenso (García Valdés 13).

Dice Ullán en un poema: «Benditas sean las cosas que llegan siempre tarde»⁸⁵. Y añadimos: bendita la palabra que se retrasa para dejar paso a la imagen. Eso es exactamente lo que configura la serie plástica de Ullán: un conjunto de imágenes realizadas mientras la palabra precisa se demora: «son esos garabatos que voy haciendo cuando las palabras no llegan» (entrevista con Rojo); cuando las palabras —esas que tienen alas y arrastra el viento— no alcanzan a posarse para preñar la página: *verba volant, scripta manent*, es la pereza del verbo que vuela («la pereza del ala»⁸⁶). La idea que, por vagancia, no llega a encarnarse en verbo sino, de modo mucho más inmediato⁸⁷ e intuitivo, en imagen. Y ésta es un comentario libre, volátil y aéreo de las palabras ya dichas y ya escritas —arraigadas e inamovibles— (sobre piedra). Ullán, por tanto, se hace ágrafo para crear sus “Agrafismos”, mientras las palabras se demoran⁸⁸.

⁸⁴Otra alusión quizás, esta de García Valdés, a la espera por la palabra en relación con las vírgenes y sus lámparas encendidas en el pasaje bíblico. Vid nota 71 en este punto.

⁸⁵«Benditas sean las cosas que llegan siempre tarde / y no lo sienten / —perdidas ya de vista o bien batidas / o incluso blanquecinas al sol del tacto—; // su demora nos libera del sofoco / propio de cualquier logro puntual / engullido / sin pasar por el paladar (“¡a otra cosa!”) / de la gratitud no rentable» (“Manjar lento”, *Ondulaciones* 1275).

⁸⁶Referencia al poema “Pájaros raíces” [Figura 50].

⁸⁷«dibujos alimentados por la inmediatez» (Otero 84).

⁸⁸«En mí, lo dibujístico aparece cuando no escribo, a modo de ejercicio durante la tregua. Si la pausa es mera interrupción, el garabateo y los monigotes se entremezclan con lo que ando escribiendo. Ahora bien, cuando la pausa es prolongada, emborronar papeles se convierte en tarea obsesiva a la par que tranquilizante» (Otero 84).

Estrella de Diego dice de Ullán que pintar es su mejor forma de escritura porque es como la creación que rebosa el transcurso entre palabra y palabra, entre blanco y blanco de escritura:

Entonces, cuando la impaciencia está a punto de gobernar la demora de esas palabras que se escabullen tercas –sobre todo entre los poetas precisos y él lo es–, la mano de Ullán se recuesta indolente sobre el papel, como quien sueña. Tantea cierto territorio para el cual no existe el nombre aún, mientras está ocurriendo. Son casi siempre superficies modestas, incluso pequeñas, con aire de cuartilla casual, trozo a mano, trazo encontrado, material de desecho, que sin embargo reclaman una ausencia infinita –todo lo lleno invoca por exceso lo ausente. Es casi un ejercicio: tomar el pulso a los tiempos intermedios, dejar que fluya el instante que pasa tan despacio cuando se espera y que es preciso colmar... Luego el poeta se pone a escribir. La espera. Sigue esperando. Pausas. Deja luego que la mano se mueva –automática casi– y explore a sus anchas los intervalos intermedios. Y se van construyendo dos sistemas paralelos que ... se necesitan mutuamente (de Diego, “Tanteos” 218-219 en Ferro).

“Agrafismos” es la transcripción de la espera por la escritura, en paralelo a la palabra, el pasatiempo alternativo a lo verbal; cuando el sistema alfabético con todas las estrecheces de su molde vacío estalla, y uno se deja llevar por lo lúdico de la fricción y del hacer por hacer⁸⁹, matando el tiempo: «contemplación activa, se dibuja la espera, la atención confiada a lo que viene, a lo que brota ..., se dibuja por ver si con ello viene lo que ha de venir» (García Valdés 19). Por eso constituye la visibilidad de un estar, de una experiencia: ex- peri: de un atravesar de límites y fronteras para llegar al otro lado⁹⁰. El “agrafismo” como contemplación activa supone un pensar el acontecimiento frustrante del que des-espera la escritura, pero en el traspaso doloso fertiliza su hueco («esperaban despiertas, dispuestas»). Y de aquí surgen esos dibujos que adquieren la forma del ondear del agua; la onda de la “m” (madre), de la “w” (water); “m” del primer balbuceo previo a la escritura; balbuceo de un ágrafo: agua, fertilidad, cavidad maternal, útero.

⁸⁹«De siempre acompañó Ullán el hacer de la escritura con otro hacer, un hacer mano en paralelo, en búsqueda, tanteo y regocijo. Él diría: un hacer por hacer» (García Valdés 11).

⁹⁰Miguel Fernández-Cid en “El límite como espacio creativo” apunta si este regodeo en el límite no se relacionaría con la ubicación del pueblo natal de Ullán, en la linde con Portugal. Si esa frontera invisible pero presente, separadora tanto como atravesable, versátil tanto como estable, no podría ser el lugar (no-lugar) del suceso por excelencia.

Es que, de la fertilización apresurada mientras la razón duerme, sólo puede surgir la mancha⁹¹; la imagen se queda en vela –despierta, dispuesta– cuando las palabras caen en el sueño o la pereza.

De esta forma, los “Agrafismos” son la recreación de la incertidumbre, de la expectación y el suspense ante el que la mano lía nerviosa «... un puro lío de hilos, la maraña madeja de la paciencia» (García Valdés 16). Y, en efecto, algunos son como una composición hifológica⁹² (hifo-gráfica) más que lógica o logográfica. Como las ondulaciones número 179 y 189 en las que el trazo del lápiz se sustituye por el cosido de la aguja: un entramado, texto-textil, garabato de hilos: el cordel con el que teje Penélope en su espera –despierta, dispuesta– la maraña gráfica del que espera y desespera. La ondulación número 74 está cubierta por una tela blanca fina a modo de tela de araña, himen o velo que nubla la visión de las manchas y texturas que guarda debajo. Algo similar ocurre con la número 58 en la que el papel se sustituye por un trozo de tela: lo textual se vuelve textil; como dice Derrida en “La Farmacia de Platón”:

El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve la tela. Siglos para deshacer la tela. Reconstituyéndola así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura (93).

En los números 93 y 94 ya ni si quiera hay tejido sino la huella del entramado textil que ha dejado un trozo de arpillera ya ausente, generando una marca reticulada sobre la celulosa. Por eso advierte Derrida más adelante, nuestras lecturas ya sólo pueden recrearse «en las relaciones gráficas de lo vivo y lo muerto: en lo textual, lo textil y lo histológico» (95).

⁹¹«No pinto nada. Lo que hago es manchar y manchar papeles mientras no llegan las palabras; así surgen los agrafismos, en medio de ese ritual de la espera. Es como si el sonido y el silencio, al chocar cada dos por tres el uno contra el otro, produjesen un elemento nuevo, una dicción obsesiva pero de naturaleza sólo visible y palpable. Son pausas materializadas en miniatura» (Ferro 15).

⁹²«Tanto la cera como la tela de araña (esos dos trozos de papel vida) son ya en sí secreciones: expresiones animales (abejas, arañas). Por eso pueden ser rotas o deshechas» (Jiménez Hefferman, 297).

El abismo del hueco: quedarse en (el) blanco

...

En blanco, ante el silencio

Giratorio

En blanco, y no de ti,

Giratorio

Velar

A oscuras

(“VII” *Visto y no visto* 144) [**Figura 51**].

“Agrafismos” se funda sobre el vacío de la palabra. Sobre un espacio blanco. Ese es el terreno inaugural donde se erigen sus imágenes, la oquedad donde no hay nada y todo cabe. La obra como «una instancia de receptividad absoluta» (Canteli 66-67). Grieta, línea y surco; hueco de la escritura, deslizamiento, falla (fallo), error; en su interior se precipita el sentido puro y desnudo, sin ataviado ni forma, sin procesar imposible de verbalizar, imposible de visualizar, sentido latente, expectante de ser reconocido, de enfrentarse al otro (a su lector- espectador) para ser cuestionado y cuestionarle así mismo sus certezas sobre la idea de escritura. El agujero abismal entre las palabras desencadena la imagen⁹³; es como si los trazos que conforman el alfabeto se hubieran estirado como un ovillo abierto y se hubieran extendido o cerrado sobre sí mismos, en recogimiento, haciéndose apertura traspasable: «... m e m o r i a e n b l a n c o ... Yo soy mi última apuesta al vacío» (“Pájaros raíces”, *Visto y no visto* 97-93).

⁹³«Primero toca fondo. Y luego lo traspasa. Por el agujero que entonces se forma entra y sale una luz imprevista: la luz hecha imposible del sentido, o quizá la única luz de que es capaz un sentido imposible. Un vértigo en el límite. El hueco entre las palabras y las cosas que intuyera Foucault, el intervalo abierto que Deleuze llamaría pliegue o Derrida llamaría espaciamento que se disemina ... El *punctum* en la imagen señalado en precario por Barthes. O a propósito de la niña Alicia: se diría que cuanto más se habla del espejo en la historia de Carroll, menos se atiende a un elemento previo fundador: de nuevo, el agujero» (Méndez Rubio 203).

[refiriéndose a José Ángel Valente pero aplicable a Ullán]:

... hacer de ese hueco sin fondo el lugar inicial y a la vez último de toda enunciación. Tumba y matriz donde la palabra y el silencio entran en una intimidad indiscernible, callada, sobrecogedora. No se le puede hacer aparecer, pero tampoco desaparecer, porque su tránsito es un pulso entrevisto, un *intermezzo* dulce y libre, luz y sombra a la vez donde estalla un imposible (Méndez Rubio 204)

Nombrar es manchar; manchar el blanco: «Así quisiste comenzar a desbarrar / ni a tiros y contra el blanco» (*Manchas nombradas* 179) que es toda posibilidad de vida y creación. El margen abierto y expuesto para ser conquistado. Esa respiración necesaria entre las palabras, la página deseante y sus posibilidades que no pueden gritarse desde la voz sino desde la imagen agráfica: «Decir el blanco. Hablar sobre el intersticio. Sobre la pérdida que es el poema cuando se lee en público y lo que *allí* sucede: poema como acontecimiento» (Sorós en Ferro 409). Manchar es cambiar la rigidez del bolígrafo por la flexibilidad del pincel, la construcción de la palabra por la libertad de la mancha caligráfica⁹⁴; palabra por mancha, cabeza por mano, logos por mancha: mácula, pecado de sin razón, desvío del camino, ruptura de la forma, hendidura-molde-tipo de la escritura que se rompe encharcando la página.

En este sentido, hay dibujos que son índices más que otra cosa; es decir, no nombran sino que señalan. Presentan y son presencia (registro de presencia) de su ejecutor pero no dicen nada más allá. Los “agrafismos” no son una huella involuntaria sino una composición pero en la forma en la que se construyen, se genera una escritura mediante la mancha, el calado, el desbordamiento de la tinta, el depósito por superposición de materiales (hilos, papeles, pintura) conformando una acumulación bajo cuya última capa, allí al fondo de la cavidad donde se supone iba la palabra, se descubre un foso vacío por lo que cada “agrafismo” es un cenotafio a lo no dicho, un hueco de verbalidad.

⁹⁴«Y me agrada utilizar el pincel, por su recorrido flexible frente a la rigidez del lápiz, el bolígrafo o la pluma» (Ferro 16). «La caligrafía del dibujo tiene algo más primitivo y libertino, menos domesticado que aquello que articula la escritura. Sus límites son más ambiguos. Y la ambigüedad, tomada ésta como movimiento de doble percepción y no como un escape o componenda, sigue siendo un buen instrumento de resistencia. Por eso, al dibujar de manera espontánea (sin la exigencia de un artista plástico, sino como desahogo de escritor), hay algo inaugural, no fijado del todo, en enseguida se impone sobre su hibridez y que ahí se queda, a su aire, mientras que en la escritura todo tiende a amoldarse, a darse en forma y, en definitiva, a rendir cuentas. Cada dibujo, en cambio, es un sobresalto sin molde» (Otero 84).

I LLAVE DE LA MANO

Il n'y a plus rien qui reste
Entre mes dix doigts
Une ombre qui s'efface
Au centre

Un bruit de pas
Il faut étouffer la voix qui monte trop⁹⁶

(*Maniluvios en Ondulaciones* 86)

Los agrafismos son poemas impronunciables. Poemas creados por las manos y para los ojos y surgen, como hemos visto, del hueco del blanco pero para cubrirlo y así hacer la oscuridad. Son sombras⁹⁷ de escritura porque surgen de la huella que proyecta la escritura desde su ausencia, el residuo negro (sombrió) y negativo de lo que está por llegar. Es el presagio del negro de escritura⁹⁸. Según Ullán, el lenguaje es una materia oscura y cómo él mismo confesó a Rojo en su entrevista, la poesía y la oscuridad, van unidas de algún modo⁹⁹:

⁹⁵Sobre este tema también trata Miguel Casado en "Razón de tacto", prólogo a *Ardicia*.

⁹⁶Poema original en francés. Traducción mía: «No hay nada que permanezca / Entre mis diez dedos / Una sombra que se / desvanece / En el centro/ Un ruido de pasos / Es preciso acallar la voz que se eleva demasiado»

⁹⁷Recordemos que tanto la imagen como la escritura nacen de una ausencia (muerte), y de un deseo (patológico) de retener, al menos, una sombra del objeto del deseo: pasaje en que Plinio en el que explica el origen del dibujo cuando alguien perfila la silueta de la sombra de su amada contra una pared para recordarla cuando no esté.

⁹⁸La oscuridad entra en por su afición a la escritura china, la negación de lo retiniano en el sentido de Duchamp.

⁹⁹«No conozco poesía que no tenga querencia por lo oscuro» (entrevista con J. A Rojo). Hay que aclarar, sin embargo, que con oscuridad se refiere la opacidad del lenguaje poético que enturbia el acceso al mensaje con claridad: «Yo rechazo esa acusación de oscuridad aplicada a mi poesía, no porque la luz me parezca el colmo de la dicha, sino porque creo que no hay que confundir dificultad con oscuridad» (Chao, "José-Miguel Ullán o la destrucción" 45).

El gesto, sostenido a través de los años, de apagar el candil, de hacer la oscuridad, conecta esta poética con tradiciones no occidentales y con líneas decisivas del arte contemporáneo ... En esta línea plural se inscribe Ullán, su elección de la oscuridad y la noche como espacio personal, que se crea—recordémoslo— con un gesto concreto y preciso a partir de una decisión intuitiva y fundadora (Casado, *Ondulaciones* 25-26).

Cuando se hace la oscuridad, el tacto pasa a ser nuestros ojos. De este modo, la producción del sentido, así como su recepción, pasa de la cabeza a la mano. Con la alevosía de la noche, el cuerpo entra en la escritura. En este sentido, la reflexión que Ullán dedica a la obra del artista y amigo Juan Soriano¹⁰⁰ para su retrospectiva de 2007, bien podrían referirse a sus propios “agrafismos”: «¿Para alcanzar qué? Una presencia afianzada, acaso la sospecha de que el arte es, en última instancia, cuestión de tacto» (Ullán, “Hacer mella, cicatrizar, construir” 33). Y continúa:

Sombra allí convertida, pues que entonces la mística (lo involuntario) y la caza (lo necesario) parecían corresponder a un mismo signo trazado por las manos del hombre, en la forma palpable de quedarse ahí, al alcance de otras manos, cual simple escarbadura o efigie fluctuante; y de quedarse así: celebración o anzuelo, conclusión o promesa, rara huella compuesta de luz propia, semilla para todo lo imaginable... Escritura sin nombres. Rodeos y rasguños a las cosas. Aparición de un hilo interrogante, línea o esquema de conducta, sobre la superficie inabarcable, rugosa y neutra a un tiempo, de la penumbra. (69).

Ullán escribe sobre el vacío incisivo que deja la palabra y sobre el blanco grisáceo que deja su sombra, que revolotea amenazante. Los “Agrafismos” son testigos y transcriben precisamente ese momento de tensión entre la palabra, la escritura y la imagen, el alfabeto en proceso de abstracción, la mancha que viola la página sobre el terreno vacío del margen descentralizado, injertándole de un híbrido bastardo sin raíz e imposible de reconocer. Se precipitan los hilos, los papeles, los colores, la herida supura, sangra a borbotones de tinta, agoniza la palabra, da a luz lo indecible. Así alza Ullán el no discurso acerca del acontecimiento que es la creación. El “in-” (de imposible) es lo “a-” de los agrafismos, que tampoco son una negación o una oposición absoluta a la escritura sino un residuo de su ausencia; negativo de un positivo: el *graphein*, el grafismo. Es decir, la posibilidad de la escritura; la escritura como

¹⁰⁰ Juan Soriano, México (1920-2006).

posibilidad que ha sido negada: “agrafia” incapacidad de expresarse por escrito; “ágrafo” quien no puede leer o escribir.

Así pues, una deconstrucción como pensamiento de la huella, y de las artes en cuanto lo son de la marca, la deconstrucción derridiana en ese caso, vendría a ser un pensamiento del acontecimiento, en el que tal vez había que sobrehilar los “tal vez” (peut-être), los cuasi, los “como si”, los modos potenciales de sus verbos y las figuras indecibles de la deconstrucción, sobre el marco abierto e insaturable de un cierto *in* de lo im-posible que no es ya la simple negación u oposición a lo posible” (Santos 142)

Como indica Miguel Casado, la muerte es el hilo conductor que atraviesa toda la obra de Ullán desde sus inicios¹⁰¹. Quizá las líneas serpentinas de los agrafismos guardan más relación con el impactante verso con el que termina *Mortaja* «Haced un nudo corredizo y ya» y la cuerda con la que ahorcarse, el agujero de muerte que cierra el nudo. La línea que dibuja el espacio entorno y dentro de ella para contener la muerte en su madeja: «La muerte es un agujero negro; las ceremonias en las que la envolvemos, telas de araña frías» (García Valdés en Ferro).

Además de las numerosas referencias a la muerte, Casado llama la atención sobre el poema “Criba hacia arriba”¹⁰² en el que el poeta se dirige a la escritura y lo hace en los siguientes términos que evocan los agrafismos: «borrones ... alas, negaciones, videncias ... crímenes ... lenguas de agua, abismos, hilos negros y solidarios del maldecir ...» y la llama por su nombre en vocativo: «Muerte reticulada,» (atrapada en la red de las ideas que es la página, entre barrotes, agonizante en la trampa) y le increpa: «vaivén enfermo de escucharte/ alzar, de blanco en blanco...» (agonizante espera entre el blanco de al lado de las palabras) para solicitarle: «no des paz a la mano» y finalmente, reivindicar la muerte de las palabras: «Si degollables fuesen...».

¹⁰¹Casado, “La traición del durar: para una lectura de la muerte en José-Miguel Ullán”. Tono de muerte desde el primer libro escrito con veinte años: *El Jornal* (1965), y temprana reflexión sobre el suicidio expresada en *Mortaja*. En los libros sucesivos se siguen manteniendo las alusiones a la muerte con tonos variados. Muerte como ejercicio de libertad frente a la opresora situación político-social.

¹⁰²«Vuelve ya la palabra a desasirse con roces de convites, diarios, epistolarios, soledades, borrones, bur-las, totalidades, alas, negaciones, videncias, faltas, iras, repeticiones, algos, loes, mudables ritmos, eleó, eleó, “no des paz a la mano”, crímenes, asco, hastío, lenguas de agua, abismos, hilos negros y solidarios al maldecir o descartar el aire, suyo y de nadie, ofrenda, desde el vidrioso amanecer, con la cabeza aún fría, a la nube del palpar, que, detenida, es tu-yo, incorregible y musical cedazo, Muerte reticulada, vaivén enfermo de escucharte / alzar, de blanco en blanco, entre las garras a menudo cómplices de un aguilucho nocturno, por la espiral de esa lejanía que ahora, que ya no es casi, de derretible amor, te obliga, ante algunos, otras palabras dadas, de bruces, a reconciliar y a asentir: // Si degollables fuesen como bosnios o kurdos, ¡a/ por ellas!» (“Razón de nadie” en *Ondulaciones* 910).

Ullán se mueve *ondulante* entre la palabra y su imagen por la escritura, atravesando las esferas del día y la noche, alternando entre el blanco y el negro. Recordemos la asociación de la escritura con la noche y la luna en el mito de Osiris traída a colación por Philip Sollers en el prólogo a la *Gramatología*. En este sentido, la nocturnidad de la poesía de Ullán, su querencia oscura, se asienta en el deseo de hacerse visible por la escritura y la imagen más que a través de la garganta. Sí, la escritura es negro sobre blanco (aunque Ullán muchas veces la construya al revés); así se crea, se genera y se alza pero el blanco, recordemos, hace posible el negro, ilumina, da luz y por eso la poesía «necesita eso sí un raro candil»¹⁰³

El gesto del apagar el candil hace la noche en torno y, a la vez, obliga a que el oído y el tacto sean las formas de relación con el exterior, formas de conocimiento que el cuerpo ejerce como si se pusiera en ellas entero. Lo nocturno y la mano son, así, inseparables y se hacen presentes de múltiples maneras” (Casado, *Ondulaciones* 28).

La noche viene dada por el ejercicio de la mano —de la imagen, de la escritura— no por la palabra. Por eso los agrafismos convocan la noche, la pisada sobre el papel blanco lunar sobre la que impregnan su huella que no es sino el registro de la pisada «En la medida en que las artes lo son de la huella, lo son de un espacio no representable, operan con lo no-representable» (Santos 135).

Y es precisamente aquí donde se observa la dispersión de la obra de Ullán tras la inseminación del hueco de la página en blanco y mediante el blanco, en todas las direcciones, como los fragmentos de fragmentos de fragmentos sin origen¹⁰⁴ de los que hablaba Canteli: Órganos sin corpus (línea que los sujete al cuerpo), Órganos dispersos¹⁰⁵.

Y esta maraña de tripas, hilos, cordones umbilicales conforma “Agrafismos”; la abstracción es un acontecimiento, un cruce del sonido y el silencio; la imagen de la escritura. El agrafismo es la materialización de ese cruce que implica un choque, un golpe en la intersección, un verse cara a cara de la escritura y la imagen, y reconocerse de la misma madre, de la misma mano.

¹⁰³Vid primera página de este capítulo: José-Miguel Ullán, “[Límites del poema]”, *Maniluvios*, en: *Ardicia*, 220).

¹⁰⁴«Una huella no es jamás una simplicidad unitaria sino un factor de relación que se encadena. Ni última ni primera, la huella es múltiple y se da como entramado de huellas, huella de huella, en lo intrincado de una cadena textual» (Santos 136).

¹⁰⁵«Pulmón. Hígado. Vesícula biliar. Estómago. Bazo. Riñones. Vejiga. Próstata. Testículos. Epidermis. Cordón espermático. Intestino. Mesenterio. Corazón. Vasos sanguíneos. Nervios. Músculos. Huesos. Tendones. Ligamentos. Piel. Tejido celular. Cerebro. Faringe. Tráquea. Boca. Ojos. Oídos. Nariz. Lengua. Dientes. Uñas. Pelo» [*Figura 50*].

Conclusión: Perder los papeles

Al observar la obra completa de Ullán como si de una escritura biográfica se tratara, no destacan únicamente las publicaciones (la producción respecto a los periodos de no producción) sino los huecos entre ellas, los solapamientos, las imágenes que surgieron entre cada letra, verso, poema, o libro... como un continuo, como se leen los poemas de Mallarmé incluyendo los blancos sin salto. En la obra de Ullán se liberan la escritura y la imagen: la una de la otra, de sí mismas y con la otra.

En la producción de Ullán parece tener acogida la controversia teórica de los años cincuenta entre el modernismo y el letrismo, así como acerca de la perfilación de los límites entre las artes para poderlas llevar a su extremo expresivo de forma pura y sin contaminarse unas de las otras¹⁰⁶. En el caso de Ullán, los bordes entre los sistemas de representación se hacen visibles, se exponen, cumplen su función divisoria pero, al mismo tiempo, la obra está en permanente cruce de fronteras hasta enloquecer, hasta perder los papeles y hacer de la ausencia de documentación su identidad. Efectivamente, al tratarse de una escritura lisa, no se encuentra atada de raíz a su espacio creativo sino que este, movedizo, le permite deslizarse hacia los límites. El garabato es el recorrido nómada sobre la página, sin más intencionalidad que la del placer de caminar, recorrer, explorar rincones recónditos del papel, penetrar en lo desconocido, aventurarse en los blancos. De este modo, la escritura poética de Ullán se afirma y se marcha hacia la frontera donde se libera de la lengua en el cruce con la imagen. No pertenece a ningún lugar concreto, no tiene origen; es de raíz aérea, raíz que pájaro **[Figura 50]**, raíz del ala, raíz que se precipita sobre el margen donde no se puede plantar. De esta forma, podría satisfacer los deseos letristas pero, por otro lado, sus pinturas planas sobre la cuadratura de la hoja, pura, opaca, nítida en su complejidad de mancha, quedan liberadas de

¹⁰⁶Activo entre los años 30 y 60, Clement Greenberg es el teórico y principal impulsor del modernismo en EEUU. Mediante sus escritos, asoció la pureza de la pintura a la abstracción y coronó a Pollock como su más genuino representante. Desarrolló sus ideas principales en su artículo "Toward a New Laocoon" de 1940 donde explica que en el siglo XVII el arte dominante era la literatura y que por eso se convirtió en el referente de las otras artes, razón por la que la pintura ha sido discursiva durante mucho tiempo pero su esencia no es la narratividad sino la mancha, el plano, el color y debe generar una ilusión óptica pero no literaria. De este modo, creía que en las Vanguardias había comenzado la campaña de liberación y redención de la pintura evitando la infección ideológica en la pintura y la contaminación de unas artes en otras, respetando los límites. La reacción al modernismo será la introducción masiva de escritura a partir de los años 60 para recrearse en la fusión de medios representativos. Como vemos, Ullán puede ser un ejemplo en el que estudiar ambas actitudes pero él se dedica a dislocar, desafiar, superar y mezclar los papeles de escritura e imagen constantemente.

toda referencia literaria o real, colmando así los ideales pictográficos mencionados por Greenberg¹⁰⁷.

No obstante, a pesar de lo heterogéneo de su obra –órganos dispersos; libros sin órganos– Ullán es uno y se mueve por el espacio creativo como a través de un paisaje agrietado en expansión, una escritura de suelo liso donde la tinta puede escurrir libremente: «Escribir no tiene nada que ver con significar sino con deslindar, cartografiar e incluso futuros paisajes» (Deleuze, Guattari).

Creo que ése es el Ullán íntimo: aquel que es capaz de entresacar un poema perfecto de un texto anodino y dejar al lector pensando cómo sucedió la transformación, tan cerca de sus ojos, mientras el escritor ya está buscando una salida en las imágenes” (Férrandez-Cid, 231-232).

Ullán libera al arte del mundo ejecutando un lugar de creación (a)paralelo e (in) dependiente de la realidad pero con ella (en rizoma con ella)¹⁰⁸. En sus propias palabras: «el arte no es necesariamente el reflejo de la realidad, sino la otra realidad» (Chao “José-Miguel Ullán o la destrucción” 45). O, como dice Casado en el prólogo de *Ardicia*, no quiere construir un mundo desde la *mímesis* sino fabricarlo con las manos y sin modelo (11). Su obra se desarrolla en un espacio otro entre el cielo (con sus aves de paso aladas) y el suelo con sus grietas y culebras. Viene desde arriba, como el espíritu que trae el verbo y, al posarse en la página, la hiere, la enferma, hace huella, hendidura, carne, cicatriz.

Bajo el nombre de “Agrafismos” también se incluye *Tres y trino tríptico* de 2002¹⁰⁹ –donde Ullán experimenta por primera vez quemando el papel– y, a lo largo de 2008, durante la enfermedad, realizó *Ondulaciones I y II*¹¹⁰, *Contratiempos*¹¹¹ **[Figura 52]**,

¹⁰⁷Vid nota 101 de este capítulo.

¹⁰⁸«... el libro no es una imagen del mundo,... Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo» (Deleuze y Guattari 16).

¹⁰⁹Técnica mixta sobre tabla, 40 x 25 cms. cada una.

¹¹⁰Acuarela sobre papel. 22,5 x 22 cms. y 16 x 13 cms. respectivamente.

¹¹¹Seis dibujos, tinta sobre papel, 22 x 15 cms. cada uno.

“Animales impuros”¹¹² [Figura 53], e *Y se pusieron a bailar*¹¹³ [Figura 54].

Las tres últimas obras citadas tienen su base en la mancha y por lo tanto requieren ser observadas desde otra lógica¹¹⁴ ya que la mancha se aleja del concepto de signo o marca voluntaria para dar lugar a un campo interpretativo muy distinto. En “Pintura o Signos y Marcas” Walter Benjamín opone la “mancha absoluta” al “signo absoluto”. La mancha, dice, carece de inocencia y simboliza, precisamente, la carencia de la misma: un síntoma que emerge como si fuera la advertencia involuntaria, puramente orgánica de un estado físico, es decir, de un síntoma:

... la marca aparece principalmente en los seres vivos (estigmas de Cristo, rubor, tal vez la lepra y marcas de nacimiento). El contraste entre la marca y la marca absoluta no existe puesto que la marca es siempre absoluta y su manifestación no se parece a ninguna otra cosa. Lo que es sorprendente es que, dado que aparece en seres vivos, la marca está vinculada frecuentemente con la culpabilidad (rubor) o la inocencia (estigmas de Cristo) y, de hecho, aun cuando la marca aparece en la forma de algo inerte ..., es a menudo una señal de advertencia de la culpa¹¹⁵.

¹¹²Ocho dibujos, tinta sobre papel, 22 x 15 cms. cada uno. *Animales impuros* puede asemejarse a un bestiario medieval o al mitograma del Paleolítico: un discurso no verbal sino animal, cuyas figuras se generan a partir de la sombra, de la silueta casualmente sugerida de una mancha.

¹¹³Dos dibujos de tinta sobre papel de color azul, 17 x 16 cms. cada uno.

¹¹⁴Estas últimas obras guardan cierto parecido con los monotipos de Mira Schendel sobre los que advierte Pérez-Oramas: «Estos dibujos deben ser interpretados en el marco de una lógica gráfica muy específica: no la del signo, sino la del síntoma: no la de la “impresión”, sino la de la “emergencia”, es decir, la de la mancha» (27).

¹¹⁵«... the mark appears principally on living beings (Christ’s stigmata, blushes, perhaps leprosy and birthmarks). The contrast between marks and absolute mark does not exist, for the mark is always absolute and resembles nothing else in its manifestation. What is striking is that, because it appears on living beings, the mark is so often linked to guilt (blushing) or innocence (Christ’s stigmata); indeed, even where the mark appears in the form of something lifeless ..., it is often a warning sign of guilt» (Benjamin “Painting, or Signs and Marks” en *Selected Writings*, 84).

Y eso es exactamente lo que son esos *animales impuros* (manchados, no inmaculados) realizados a *contratiempo*: síntoma de imposibilidad definitiva de escritura, monstruo-tumor amenazante sin hilo-trazo de Ariadna con que enfrentarse. La metástasis de la mancha y su metástasis a la hoja siguiente traspasándola y extendiendo el contagio como en *Y se pusieron a bailar*¹¹⁶. La mancha es la caligrafía de la no significación, de la simulación del signo o de lo que Barthes llamó el “puctum” (estigma); un desgarró que permite que a través de la figura acontezca la presencia repentina de lo real en la forma de la mancha. Es un “puctum” que se relaciona con el inconsciente óptico y no con el ilusionismo de la mirada retiana.

Las manchas y los “Agrafismos” en general, se presentan como síntoma, herida y cicatriz supurante, sangrante, que chorrea¹¹⁷: melanina, secreción negra. Ahora, sin alfabeto, se tiene cuerpo pero no voz y, desde ese silencio profundo de la yaga, se grita. “Agrafismo”: es la herida que habita el papel¹¹⁸ cuya cura pasa por el cosido de tejidos, la superposición de texturas secantes. En el caso de Ullán, el síntoma viene como coincidencia, cruce (*sym-toma*) de la escritura en colisión con la imagen¹¹⁹.

¹¹⁶Recordemos que tanto en la cultura clásica griega como en la tradición caligráfica islámica, la tinta se asocia a la enfermedad. La Ka’ba era blanca y se cubrió de negro porque se llenó de pecados). Y en el caso del griego, pensemos en *mélas* (negro, mancha) y su alusión al “melanoma”.

¹¹⁷Así habla Ullán de los dibujos de cráteres de Vicente Rojo: «Hacer mella: efecto, discontinuidad, deterioro, imperfección, preocupación sobre un vacío, destrucción de lo estable ... Heridas dolorosas o placenteras, tanto da, muchas veces entremezcladas» (30) «Cicatrizar: sanar, curarse (¿en salud?), aceptar la señal —la impresión—, poner remedio, curtirse, integrar eso otro en el tejido, verlo como una isla o un arabesco, acaso orfebrería de lo ausente, textura del querer y sin querer... » (32).

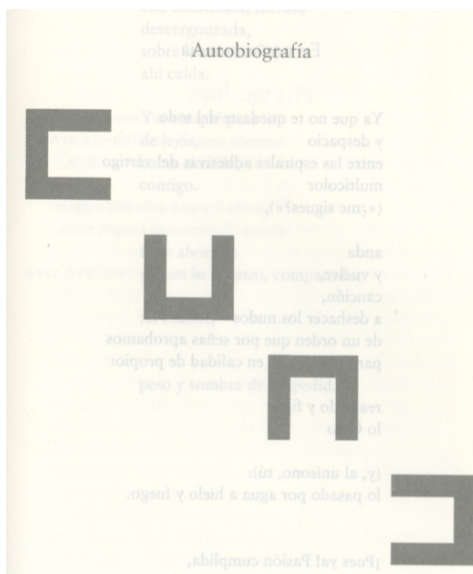
¹¹⁸Vid. el poema con el que se abría este capítulo.

¹¹⁹Respecto al tema de la escritura como síntoma, vid. García Marín. “El texto como síntoma: una imagen de la escritura en Odiseas Elitis” y punto “III. Alfabeto y posmodernidad” en este trabajo.

Imágenes: 2.a “Mejor te mando un dibujo” —José-Miguel Ullán (“Agrafismos”)

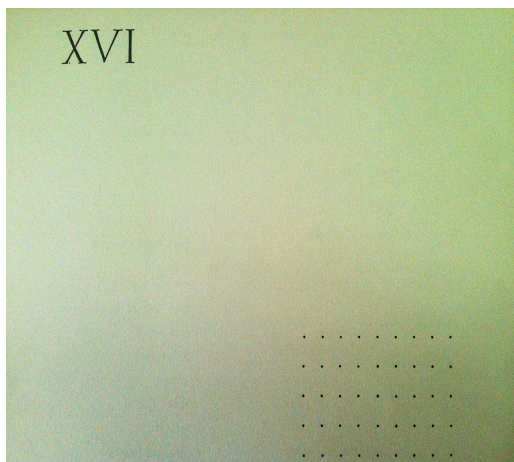
(Todas las imágenes son de Jose-Miguel Ullán salvo que se indique lo contrario)

Figura 1



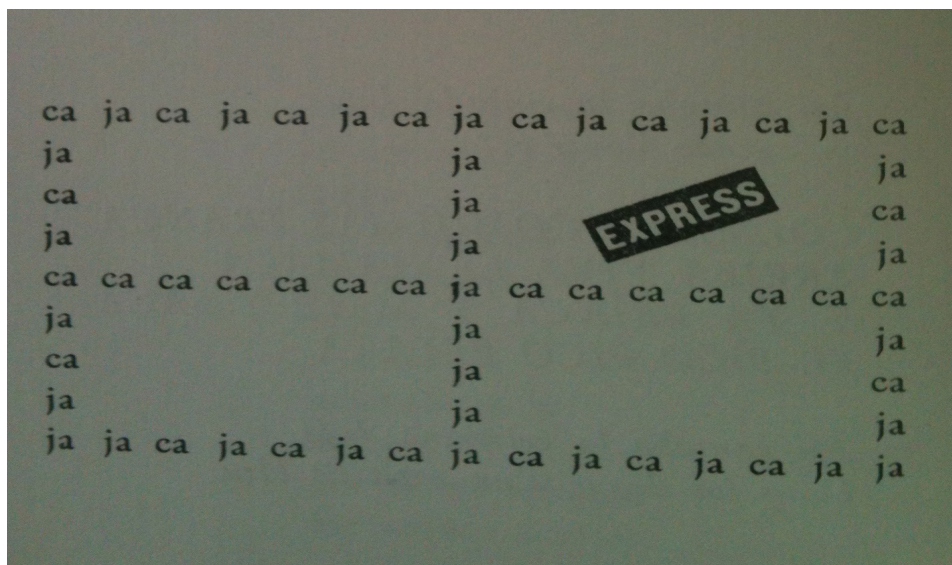
“Autobiografía”, *Otros poemas*
Ondulaciones, 2008

Figura 2



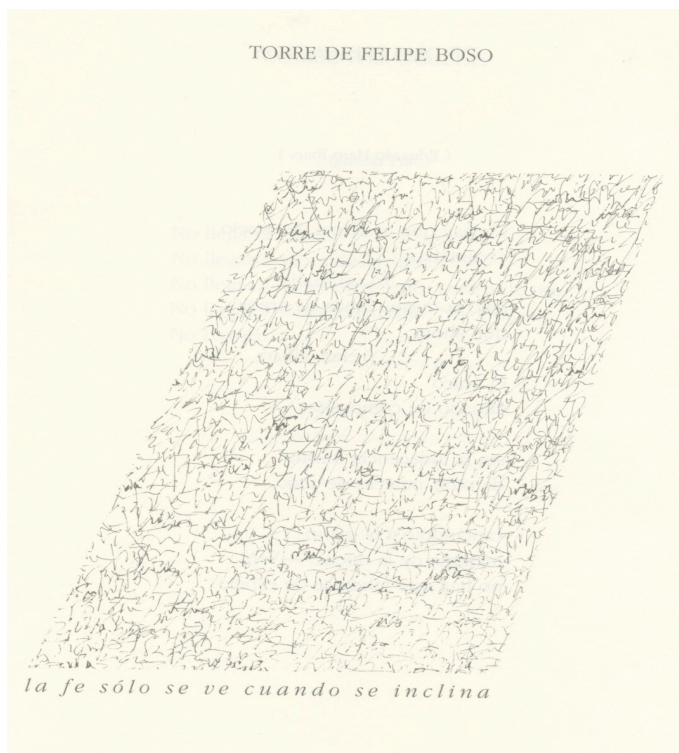
“XVI”
El Jornal, 1965

Figura 3



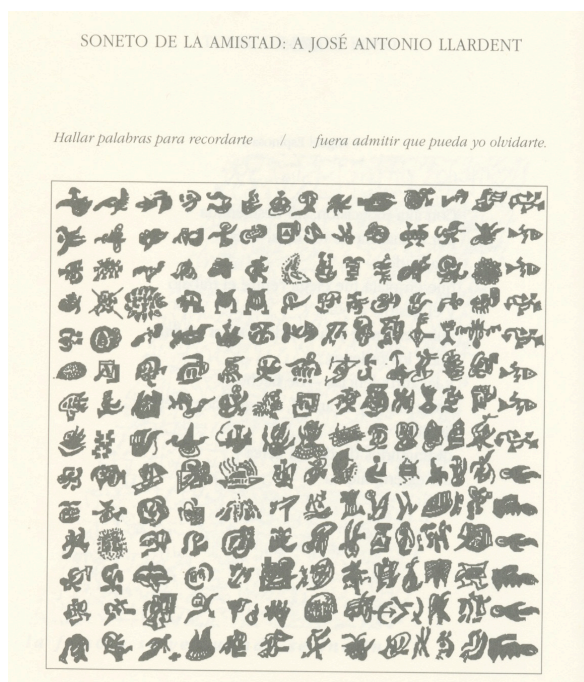
y 4 "Express"
Cierra los ojos y abre la boca, 1970

Figura 4



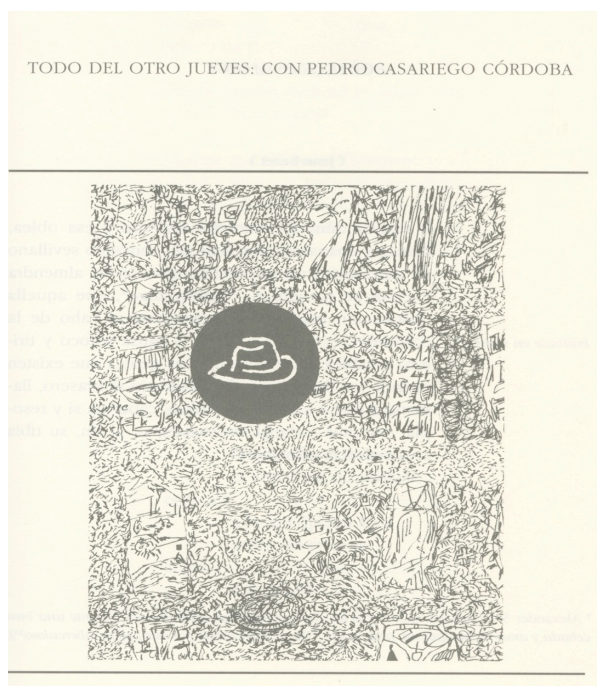
"Torre de Felipe Boso"
Visto y no visto, 1993

Figura 5



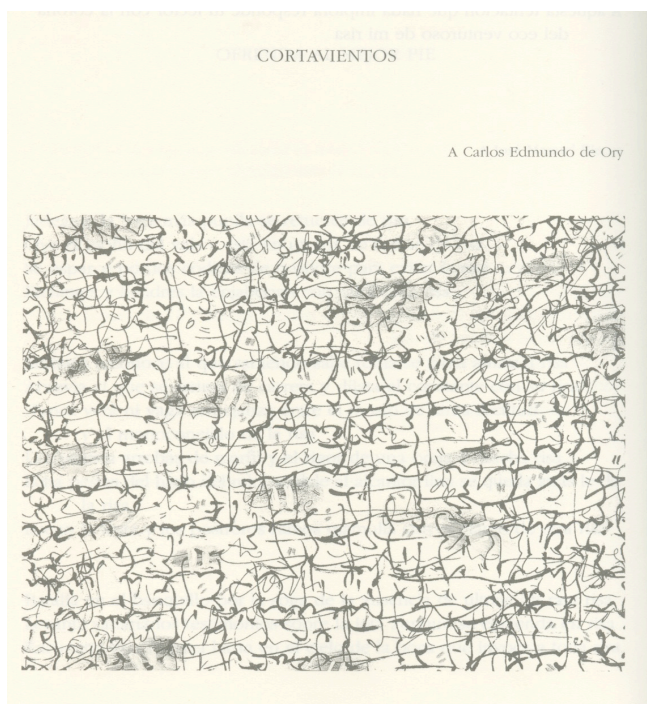
“Soneto a la amistad”
Visto y no visto, 1993

Figura 6



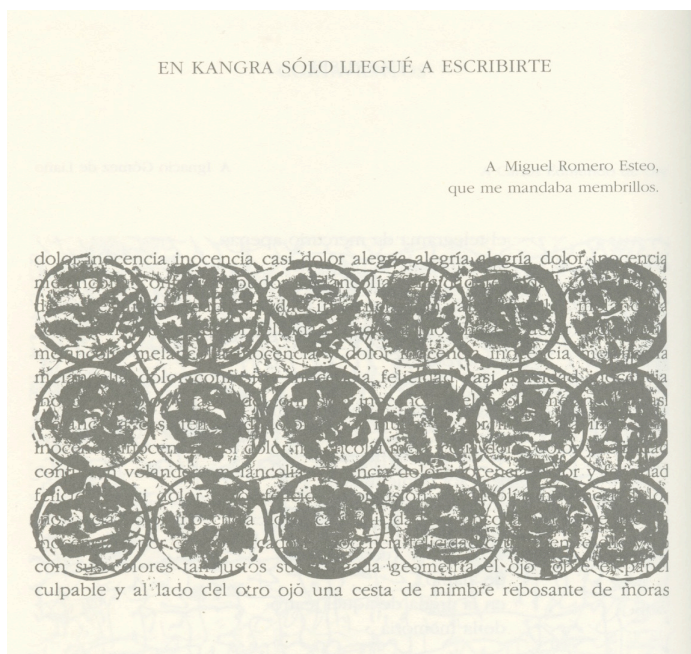
“Todo del otro jueves”
Visto y no visto, 1993

Figura 7



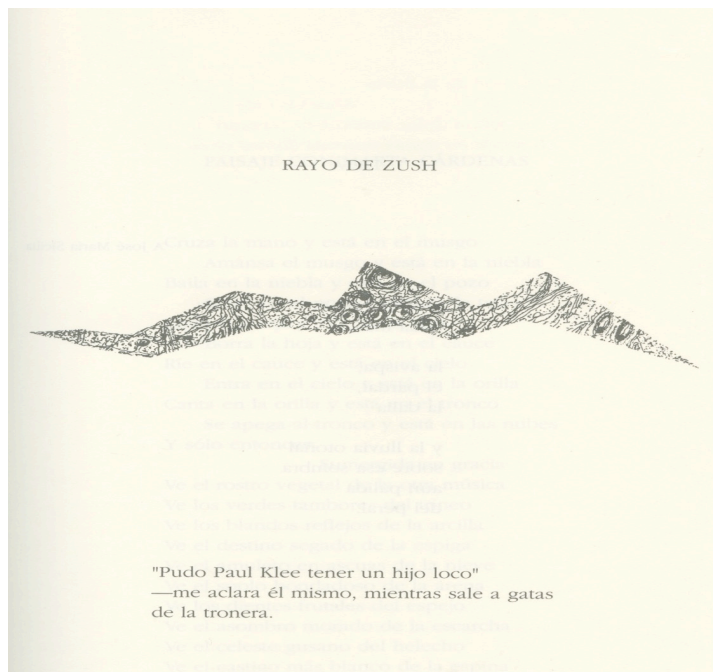
"Cortavientos"
Visto y no visto, 1993

Figura 8



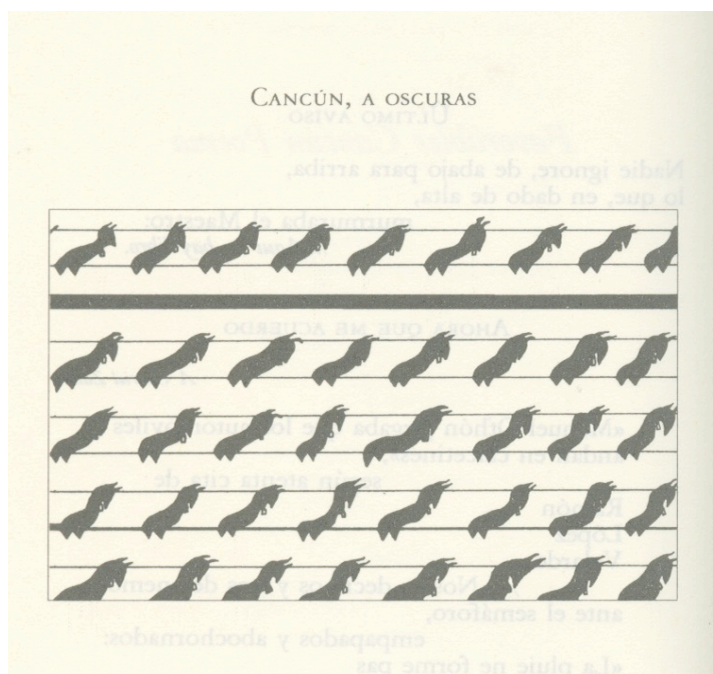
"En Kangra sólo llegué a escribirte"
Visto y no visto, 1993

Figura 9



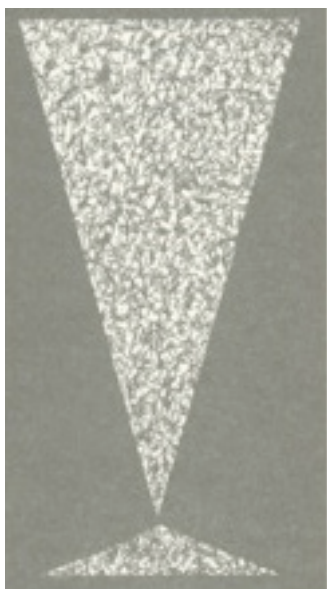
"Rayo de Zush"
Visto y no visto, 1993

Figura 10



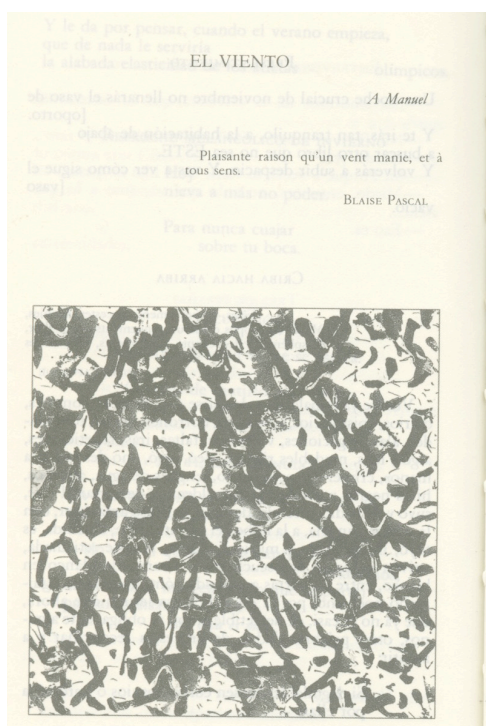
"Cancún a oscuras"
Favorables Cancún Poema, 1993

Figura 11



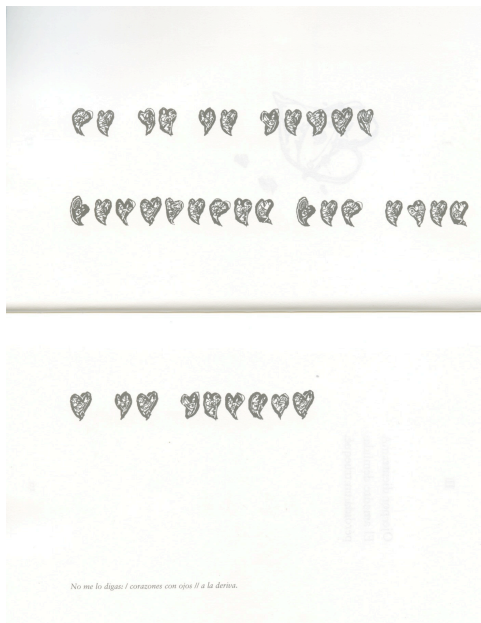
“La dictadura del jaykú”
Favorables Cancún Poema, 1993

Figura 12



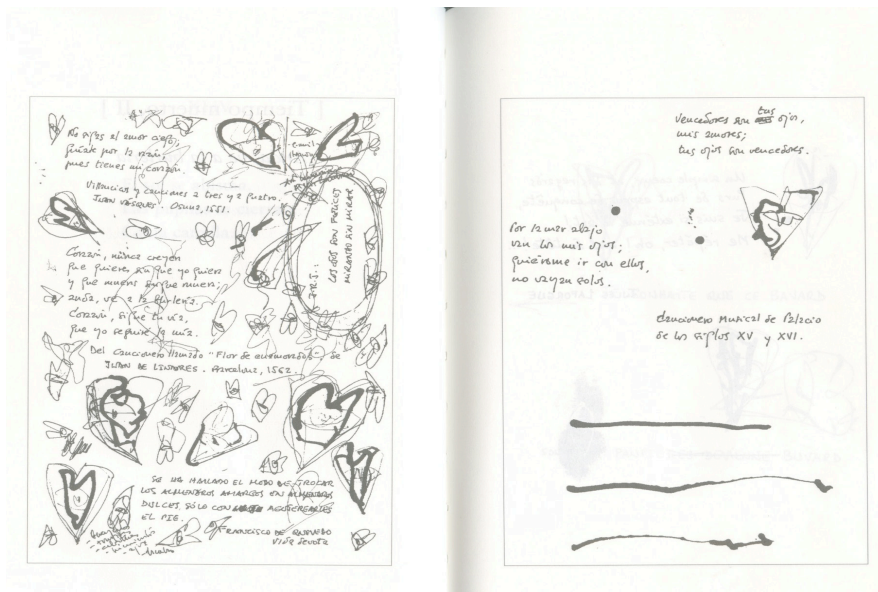
“El viento”
Razón de nadie, 1994

Figura 13



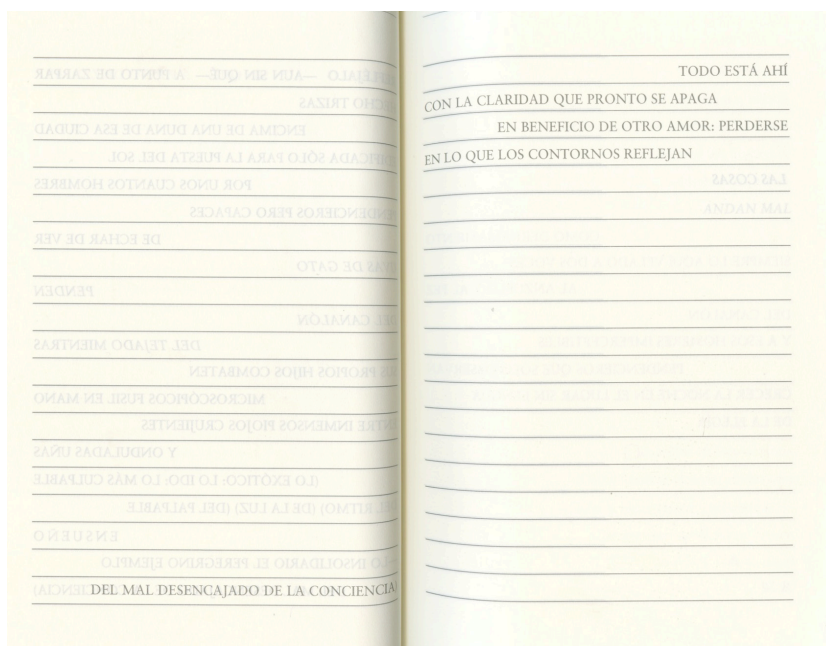
“[Tiempo muerto, I] Crisfal”
Amo de llaves, 2004

Figura 14



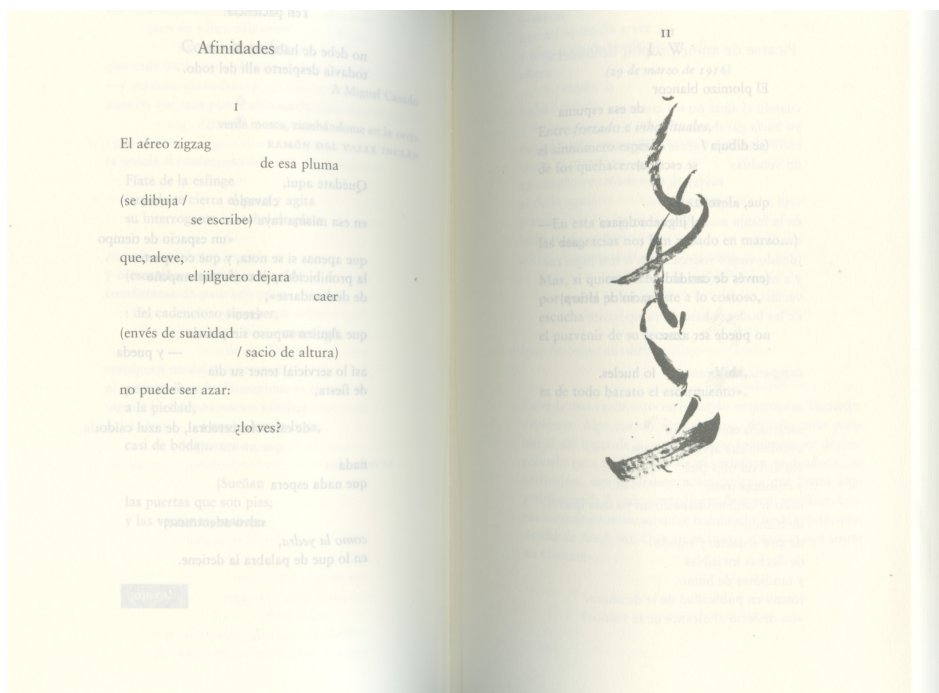
“[Tiempo muerto, II] Anda, ve a la burlería”
Amo de llaves, 2004

Figura 15



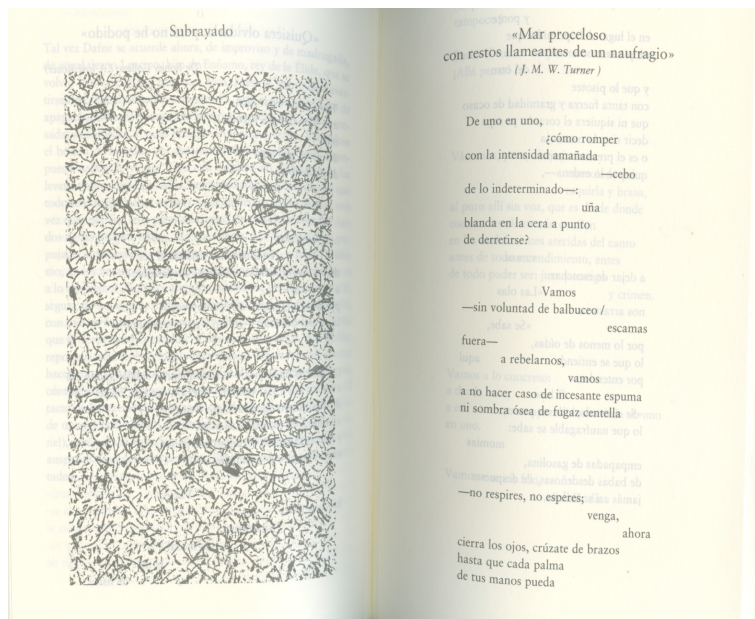
Alfil, 1992

Figura 16



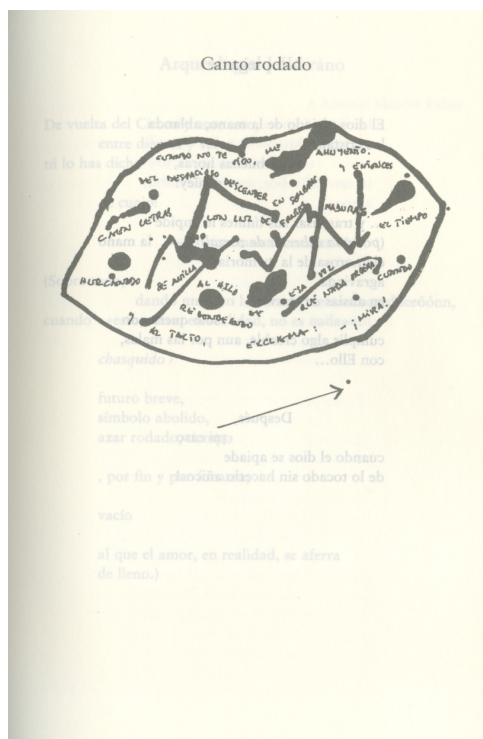
“II”
Órganos dispersos, 2000

Figura 17



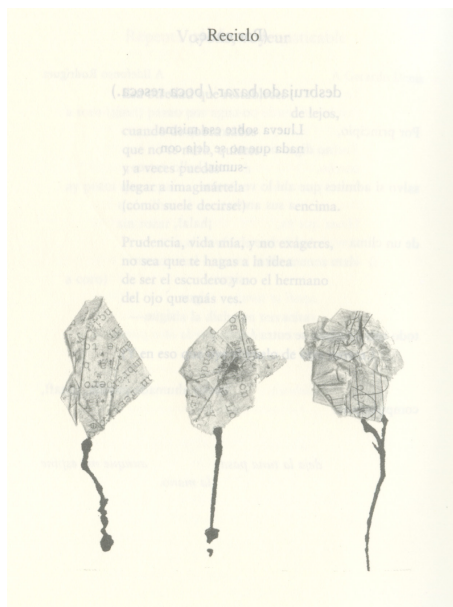
“Subrayado”
Órganos dispersos, 2000

Figura 18



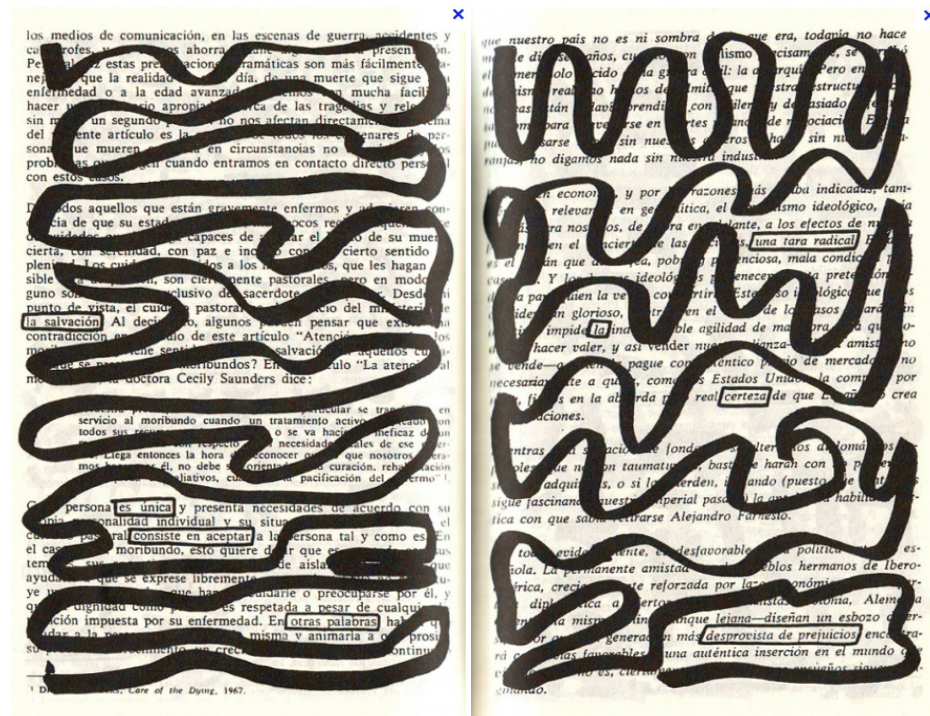
“Canto rodado” Otros poemas
Ondulaciones, 2008

Figura 19



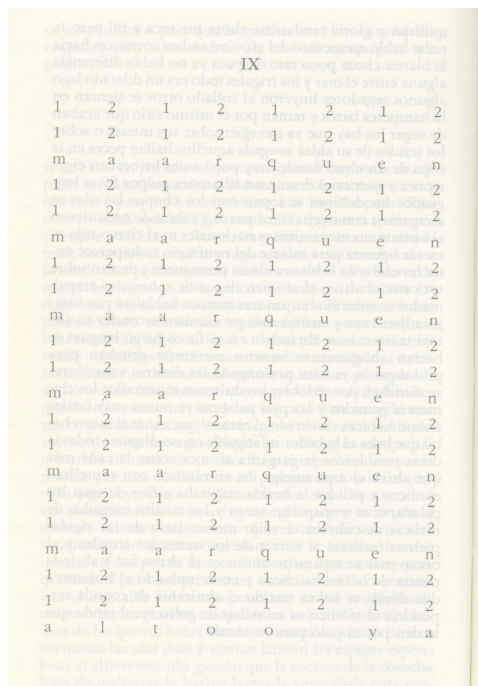
"Reciclo" Otros poemas
Ondulaciones, 2008

Figura 20



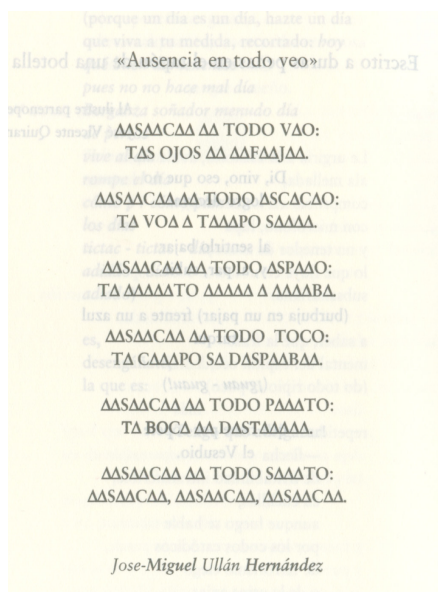
Alarma, 1976

Figura 21



"IX"
Soldadesca, 1993

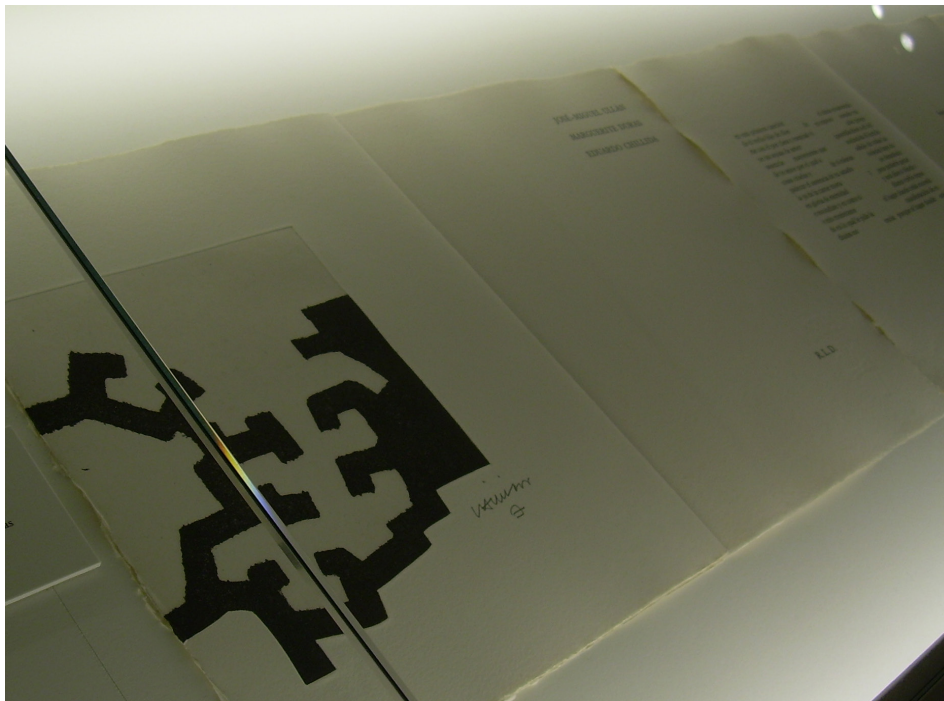
Figura 22



"Ausencia en todo veo"
Ondulaciones, 2008

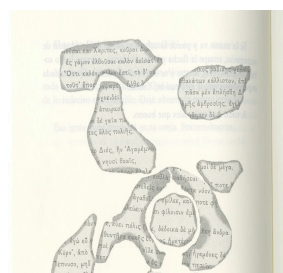
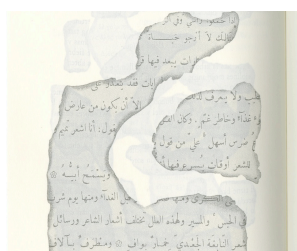
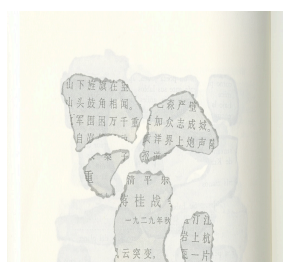
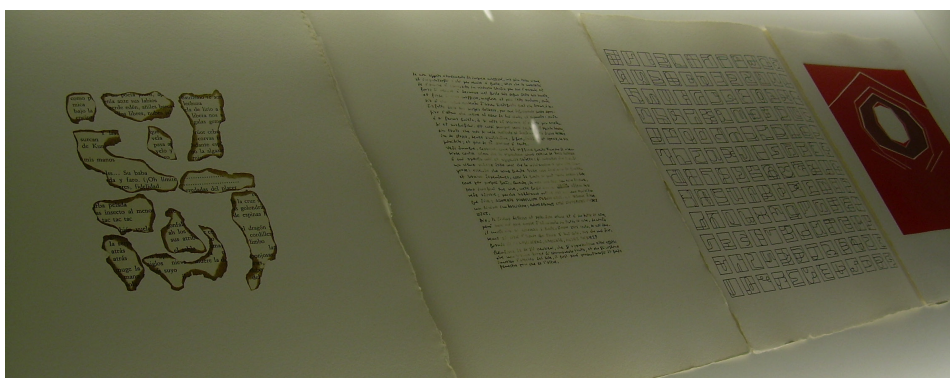
Figuras 23-28: FUNERAL MAL (1972-1985)

Figura 23



Adoración, con Eduardo Chillida, , 1972
Funeral Mal, 1972-1985

Figura 24



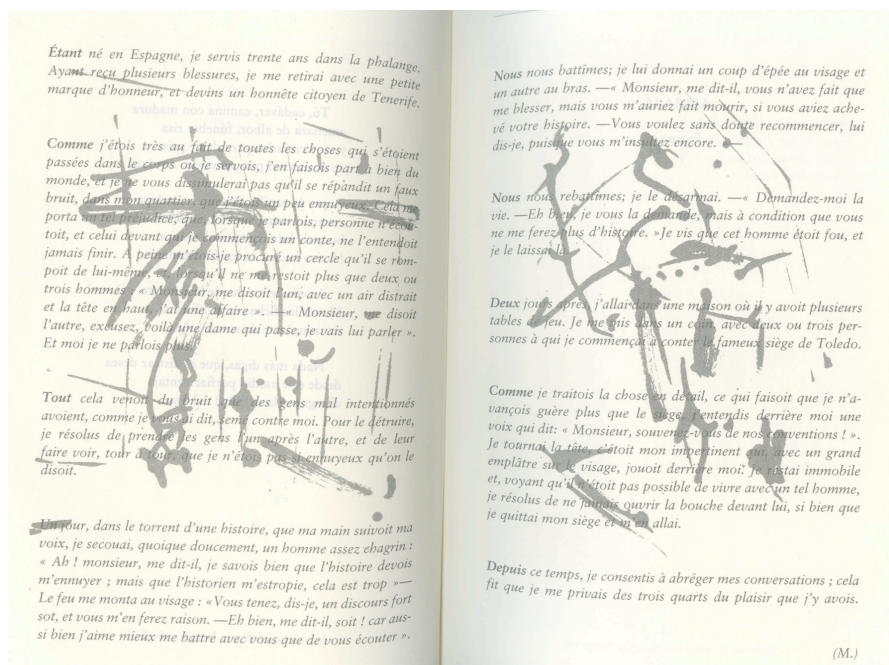
Ardicia (y detalles), con Pablo Palazuelo, 1973
Funeral Mal, 1972-1985

Figura 25



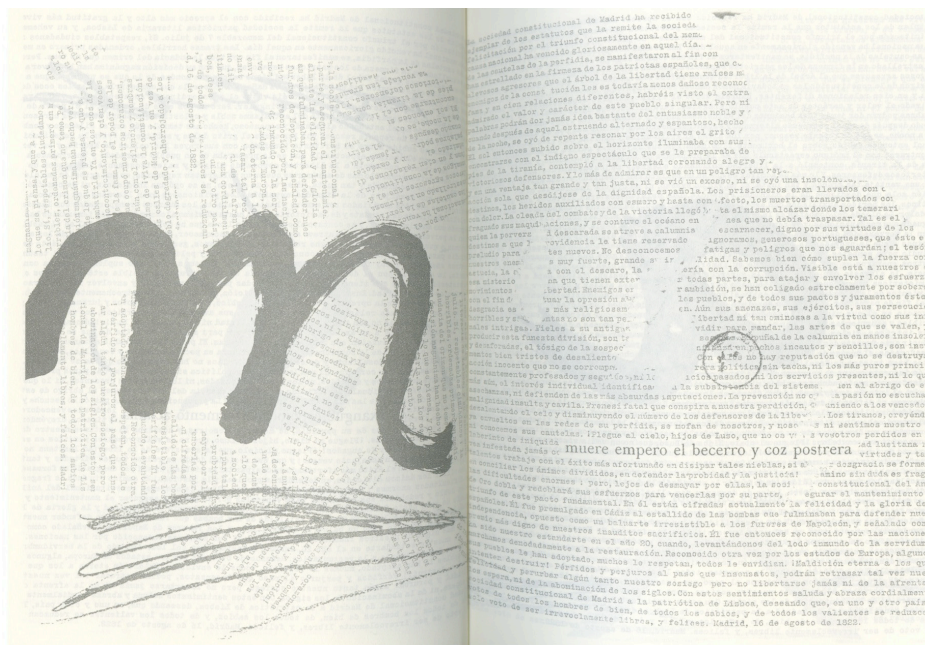
**Acorde con Vicente Rojo, 1974
Funeral Mal, 1972-1985**

Figura 26



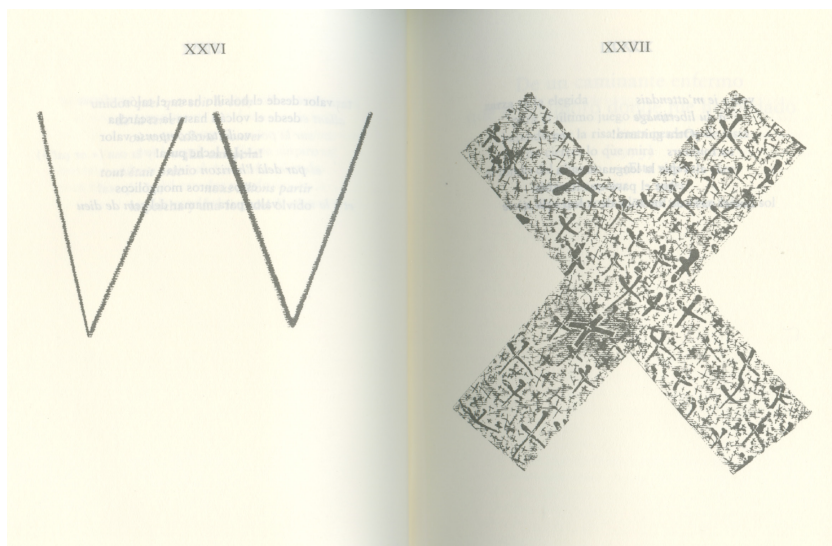
**Asedio con Antonio Saura, 1975
Funeral Mal, 1972-1985**

Figura 27



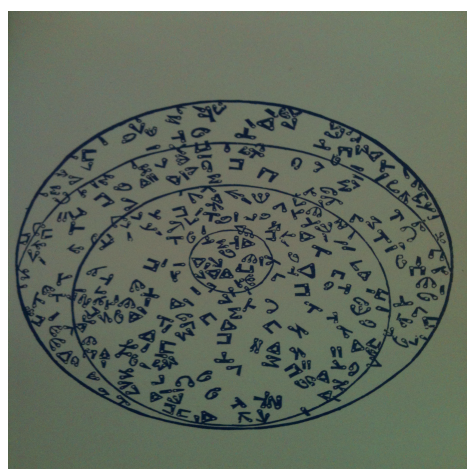
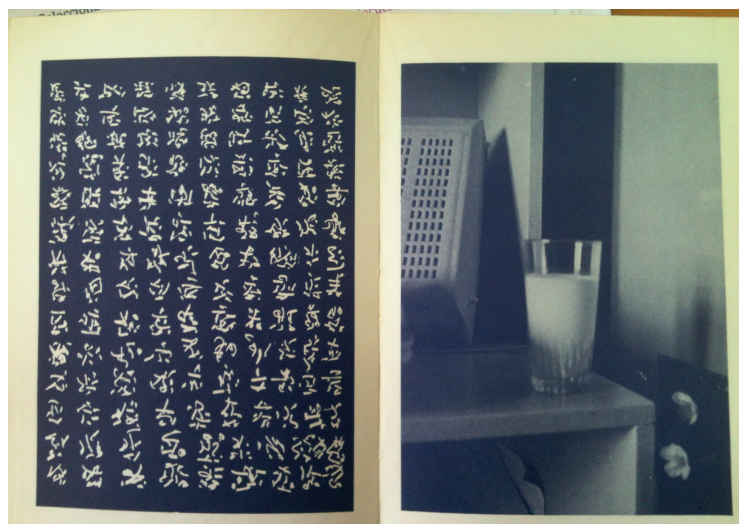
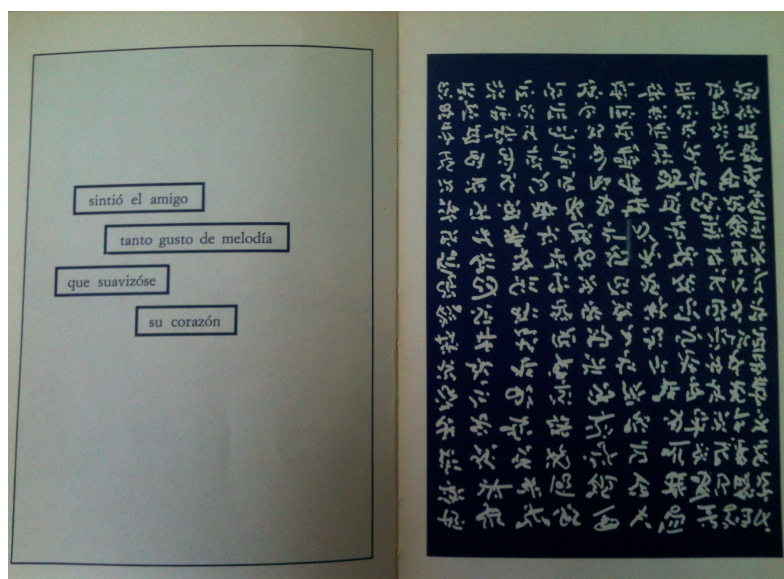
Anular con Antoni Tàpies, 1975
Funeral Mal, 1972-1985

Figura 28



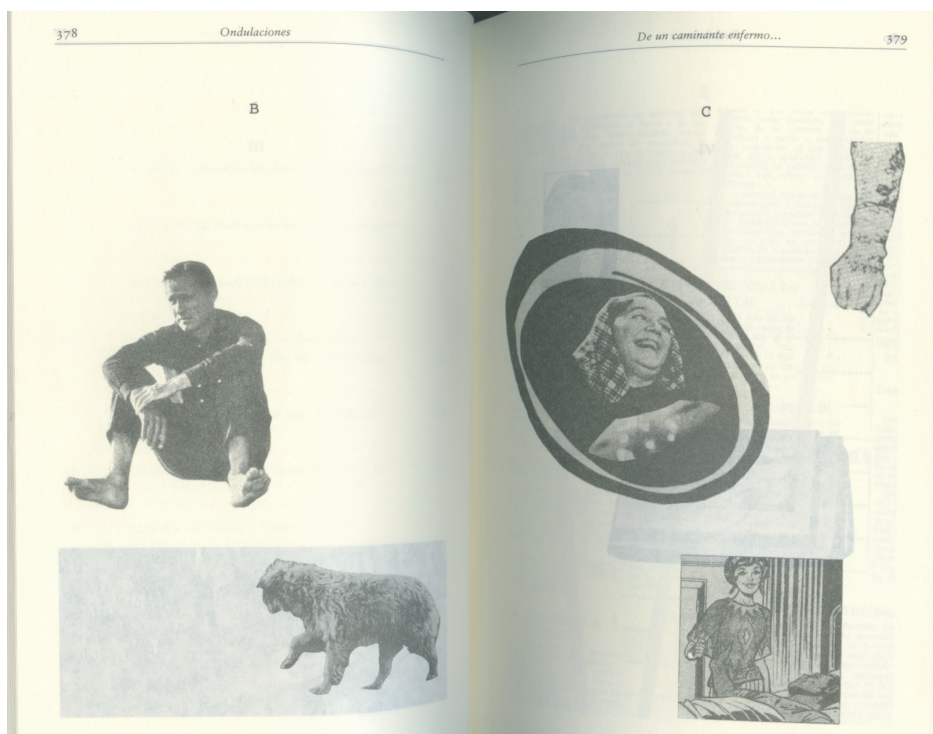
“XXVI” y “XXVII”, Almario con Joan Miró, 1982
Funeral Mal, 1972-1985

Figura 29



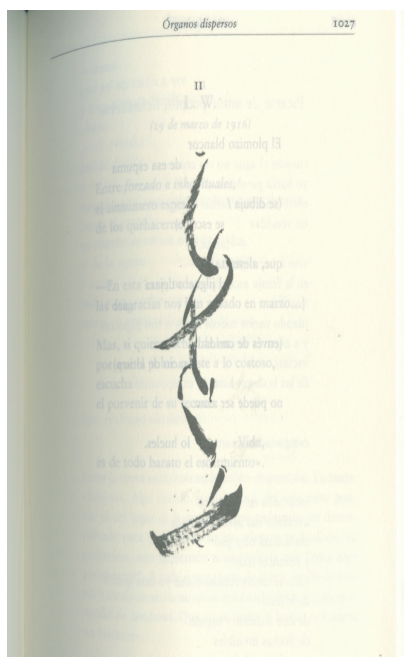
Frases, 1975

Figura 30



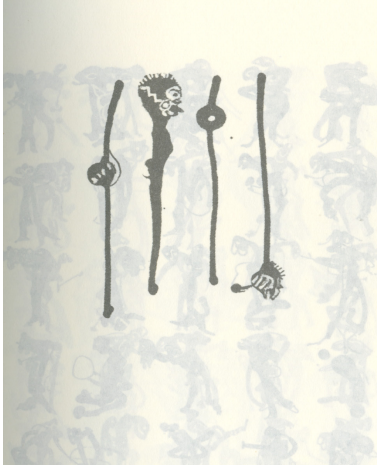
De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado, 1976

Figura 31



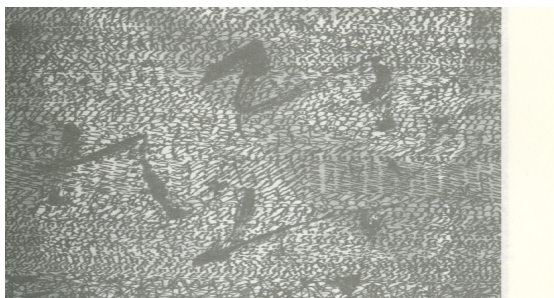
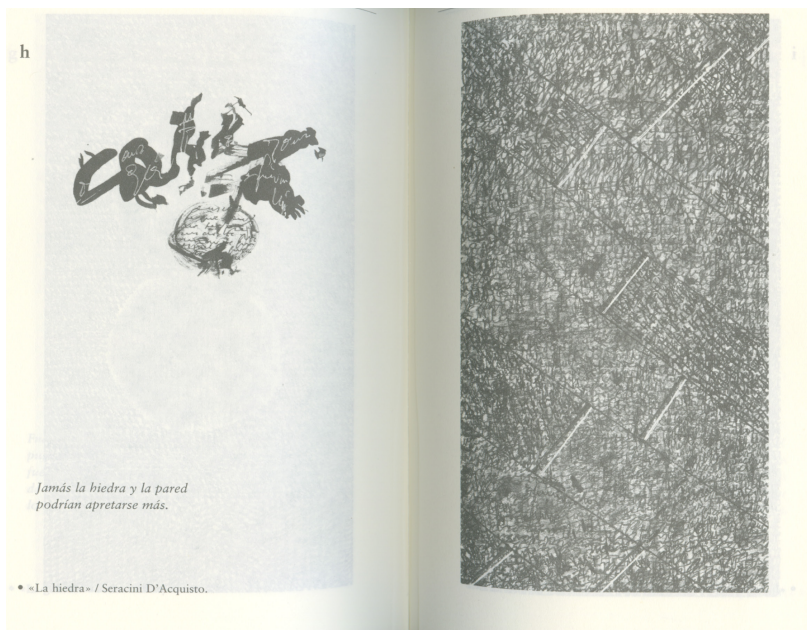
Órganos dispersos, 2000

Figura 32



Ni mu, 2002

Figura 33



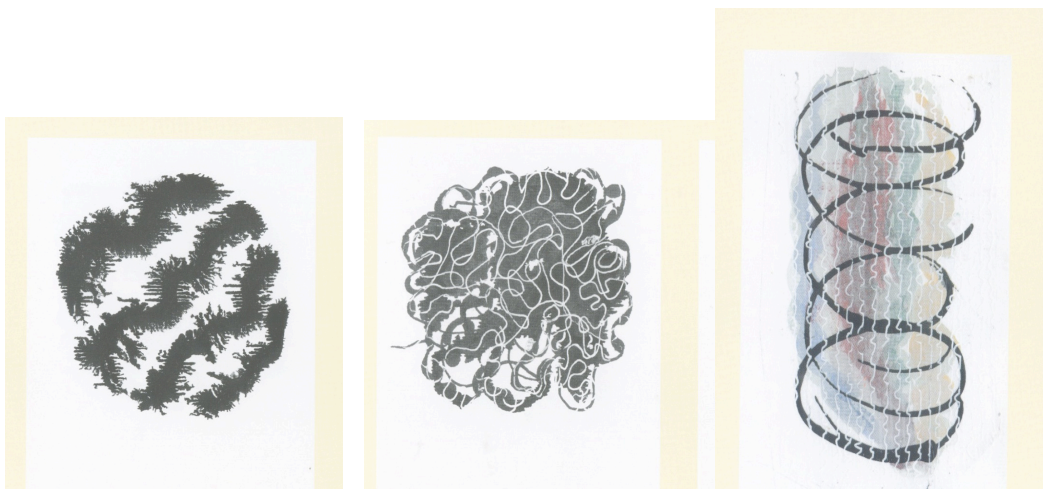
“h” y detalle de “n”
Con todas las letras, 1994-2004

Figuras 34-38



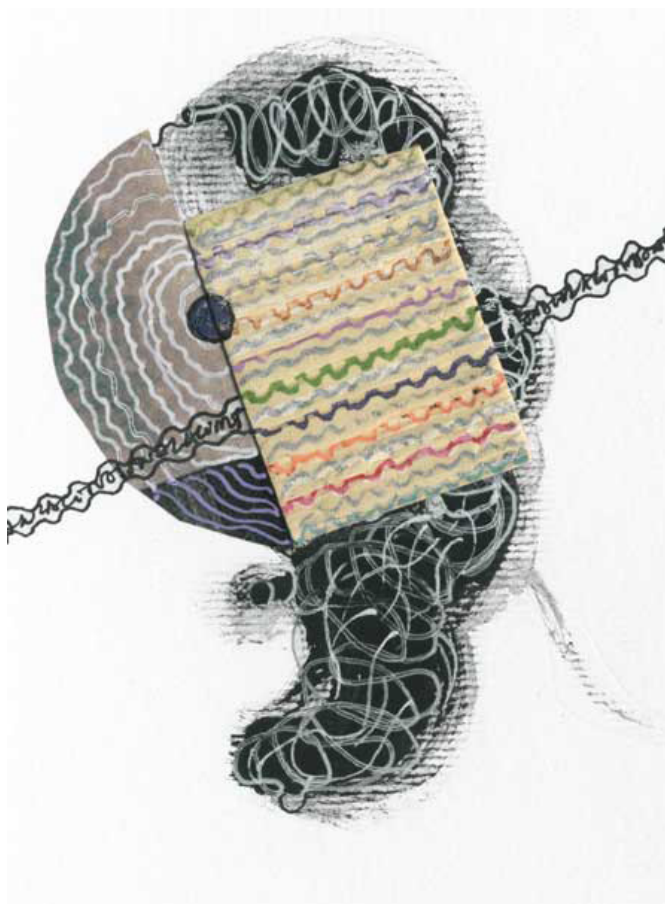
Lámparas, 2005-2008

Figuras 39, 40 Y 41



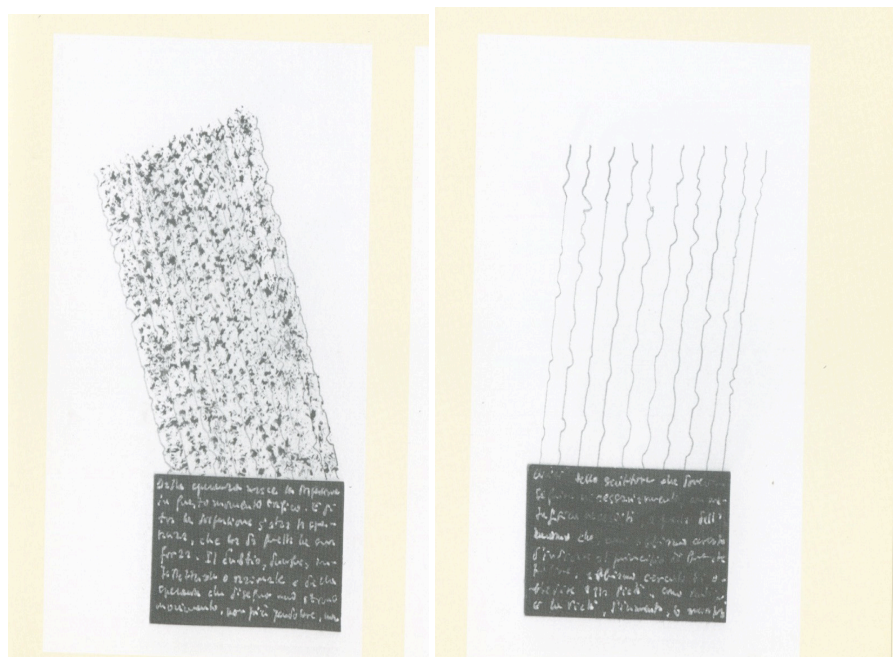
“Ondulaciones XLII, XLI y XXIV”

Figura 42



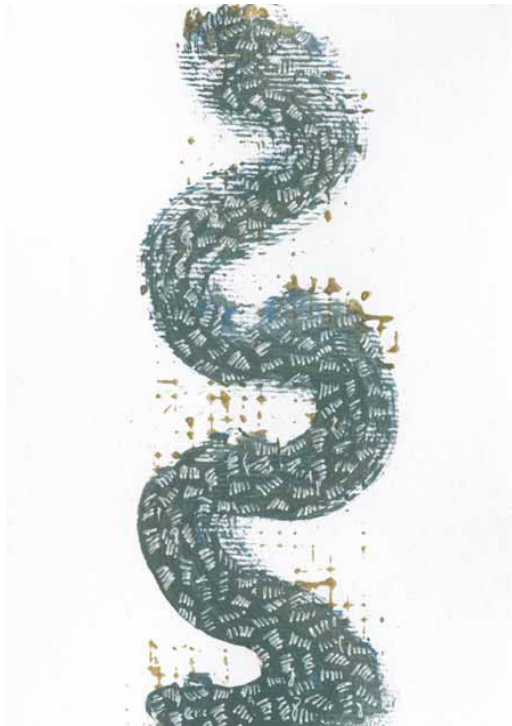
"Ondulación 55"

Figuras 43 y 44



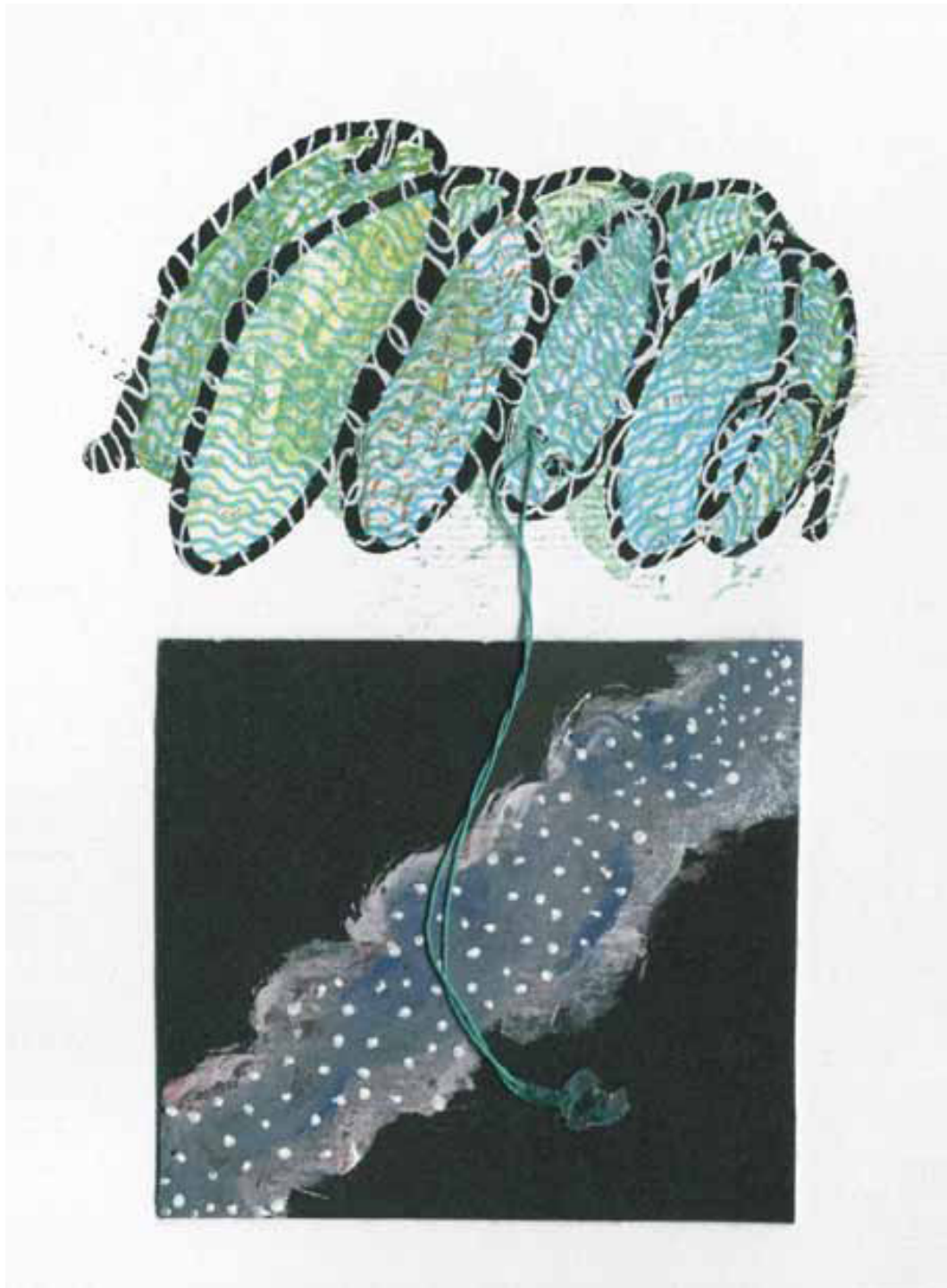
"Ondulaciones 101 y 102"

Figuras 45 y 46



"Ondulaciones 183 y 79"

Figura 47



“Ondulación 189”

Figuras 48 y 49



"Cráter 105"
Técnica mixta / tela
100 x 100 cm

"Islas de luz 4"
Aguatinta al azúcar
50 x 50 cm

Volcanes contruidos, 2002
Vicente Rojo

Figura 50

Pájaros raíces

A José Ángel Valente

I

Papel mojado.

Poner en limpio el juego no es lo mismo que resbalar por la primera lágrima: tras el ala ahuecada, apenas nada daba luz negra de esquivo entre la airada soledad y el aire.

Caen hormigas. Giran moscas. Golondrinas pasan. Repican las campanas de Aldán. Y, en zozobra, no yo escribo:
Reconocerse cansa.

II

Las nubes, también cansadas, se escondieron sin ayes ni eucaliptos (nitidez de la falta/ correspondencia del ojo) en el mortal secreto a voces de inciertas estaciones *modificables*.

Sin más ni más. Impersonales, tristes, involuntarias.
Reconocidas, desde mucho antes, como rostros velados de la Muerte.

...

Quehacer del bien: "Utilidad de toda enfermedad".

Otro, anónimo, dijo con palabras de humo que todo lo sucedido, más tarde o más temprano, como con los jilgueros: toda blancura les recuerda el día y la comunidad del estímulo.

Hora moral. Visible.

Y el día, allá en lo ido, parecía adherirse a lo que proclamaban las dichas banderas: m e m o r i a e n b l a n c o

Pueda alguno, en principio, fundir de nuevo cera con transparencia: *de ser posible, nada*.

Pulmón. Hígado. Vesícula biliar. Estómago. Bazo. Riñones. Vejiga. Próstata. Testículos. Epidermis. Cordón espermático. Intestino. Mesenterio. Corazón. Vasos sanguíneos. Nervios. Músculos. Huesos. Tendones. Ligamentos. Piel. Tejido celular. Cerebro. Faringe. Tráquea. Boca. Ojos. Oídos. Nariz. Lengua. Dientes. Uñas. Pelo.

Yo soy mi última apuesta al vacío.

Veo enfrente una isla con muchos falsos fósiles y con muchas poleas y con muchas hortensias.

La pereza del ala

...

Zigzag del vocerío. Los pescadores desembarcan, cansados. Chillan los grillos. Arrecian las gaviotas. Fingen las patrulleras vigilancia y servicio. Noche casi cerrada. Repeticiones. Todavía, un candil.

Reconocerse en la mano.

Reconocerse en el corazón.

Surcar las rayas rojas. Ser llevado a la sobre de la ira, del cuerpo, del delito, de la hoguera.

Sentir, al fin, el corazón en la mano.

Decirle lentamente (informes, protocolos, perspectivas) adiós.

VII

¿Y qué era la amistad sino el dibujo
de una elegía por sentir lo otro
tal cual y sin llenársenos las manos
ni el corazón de grasa,
de acanemias,
de surrealismo gago
o de rugoso y oxidante oficio?
*

De ti para mí:

Vuelven las nubes, menos cansadas. Vuelve con menor daño la amargura.

¿Vuelve Lázaro?

Escribe en negro para hacerse gris:

Ocho o nueve palabras sobre el papel mojado.

Sobre ti. Sobre mí. ¡Ay de tan poco!

Desplegarlas mañana como raíces. Como dibujos. Como pájaros húmedos de buen agüero.

“Pájaros raíces”

Visto y no visto, 1993.

José-Miguel Ullán

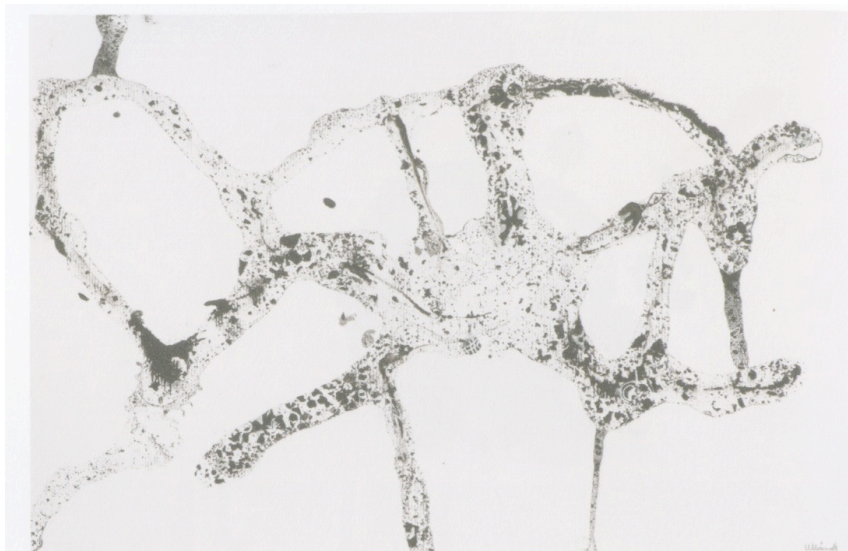
Figura 51

VII

En blanco, ante la fe
Giratoria
En blanco, ante la nada
Giratoria
En blanco, ante las sombras de la fe y de la nada
Giratorias
En blanco, ante el lamento
Giratorio
En blanco, ante el silencio
Giratorio
En blanco, y no de ti,
Giratorio
Velar
A oscuras

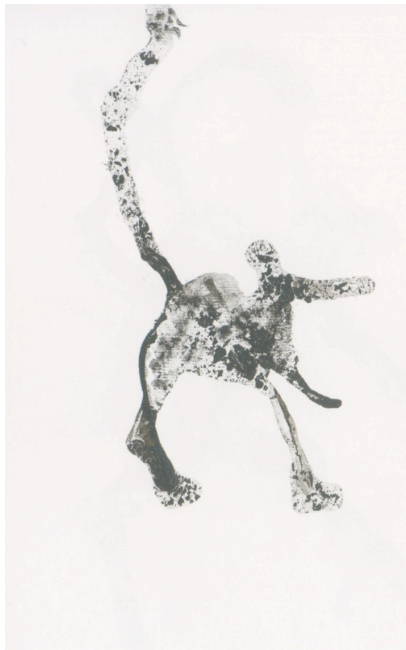
Poema VII "Pasiones"
Visto y no visto, 1993.
José-Miguel Ullán

Figura 52



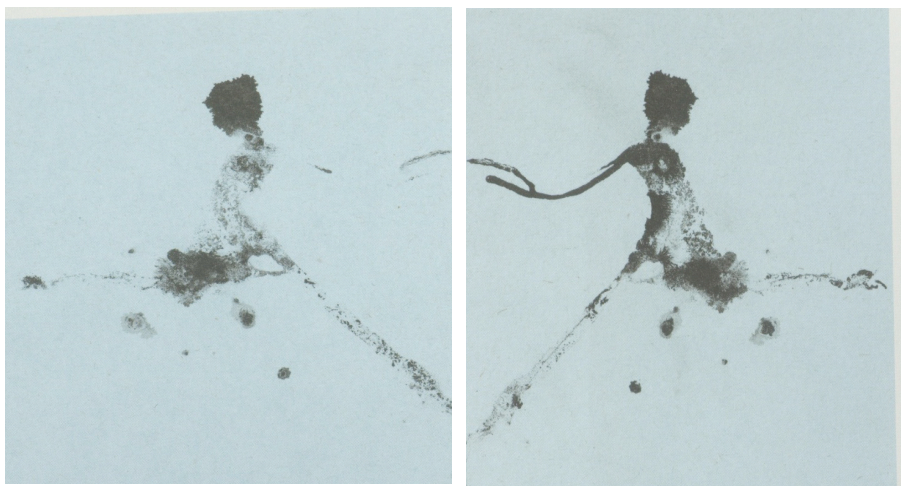
"Contratiempos" 2008
Agrafismos

Figura 53



"Animales impuros" 2008
Agrafismos

Figura 54



"Y se pusieron a bailar" 2008
Agrafismos

2. b. TIPO-GRAFÍA: *DEJARSE EL TI(Y)PO*: I-LEGIBILIDAD Y AFASIA EN LAS LETRAS ROTAS DE ANA SÁNCHEZ¹²⁰

Encuentro un pretexto de palabras sin comas al alcance de las manos, de aquí y de ahí, juntas arriba y abajo en infinitas posturas que, ya dichas, me miran como si fueran yo, como si hubieran acabado el juego. Y por eso se curvan con el espacio, agolpan y descansan agotadas en sí ¡Pero miran!, y piden sin saberlo, decirlas en mí. (Sánchez).

Introducción a la obra de Ana Sánchez: el espacio pictórico-alfabético

Ana Sánchez es una artista salmantina afincada en Madrid que mantiene una sólida y variada carrera¹²¹ desde los años ochenta cuando empezó a exponer. Se pueden apreciar diferentes etapas creativas en su producción, sin embargo, el denominador común de todas ellas se encuentra en el reiterado interés por las cualidades plásticas de la escritura y sus soportes. Aunque Sánchez ha llevado una vida itinerante obligada por las becas de estancia y las exposiciones, estos viajes le han servido de estímulo pero no parece que hayan influido directamente en su obra ya que sus periodos creativos vienen determinados por el desarrollo y explotación de ciertos temas e intereses hasta el momento en que los ha dado por agotados. Actualmente, su obra se mantiene en una línea estilística muy definida y reconocible en la que la escritura tipografiada y el papel son protagonistas.

¹²⁰Quisiera expresar a Ana Sánchez mi más sincero agradecimiento por su ayuda y paciencia con todas mis preguntas. Gran parte de la información de este artículo ha sido proporcionada y contrastada directamente por ella. En adelante cuando la fuente a la que me refiera haya sido obtenida de nuestras conversaciones, indicaré simplemente "Sánchez".

¹²¹Sus etapas de producción, coinciden con las series creadas: "Paredes" (1991-1993), "Balanzas" (1997), "Conciencias" (2000-2005), "Bibliotecas" (2001-2006), "Lecturas" (2003-2006), "Carteles" (2005-2007) y "Reflexiones" (2007-2008). Actualmente, Ana Sánchez mantiene desde 1989 un ritmo regular de participación en exposiciones individuales y colectivas, así como de premios y menciones de honor. Entre las numerosas becas otorgadas destaca la Beca de Pintura de la Academia de España en Roma. Además hay que destacar las adquisiciones de su obra por parte de fundaciones varias, ministerios y museos. De todas las notas de prensa publicadas sobre ella, la que probablemente sea más biográfica y a la que remitimos es: «Un día con una artista. Letras a pinceladas», Oxígeno, 14, 23 de febrero de 2006. Para más información, vid. CV de Ana Sánchez en el Apéndice bio-bibliográfico al final de este trabajo.

Desde sus años de formación en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, Sánchez se sintió fascinada por la capacidad de expresión táctil del papel, así como por la idea de censura que practicaba en sus anotaciones personales de clase en un diario que acababa tachando por miedo a que alguien lo leyera. Estos textos llenos de tachaduras le resultaban sugerentes y de un potente valor estético por lo que luego empezaría a trabajar con ellos usándolos como materia prima. Sánchez considera que la escritura, como medio de comunicación que tras ser truncada ya no comunica, siempre ha estado de una forma u otra presente en su producción y, de hecho, en su primera serie “Paredes” **[Figuras 1 y 2]**, ya recreaba muros, deleitándose en sus texturas, desconchones, escrituras anónimas y tachados al estilo del estadounidense Cy Twombly¹²² (1928, EEUU) **[Figura 3]**. Este inicio anecdótico en el mundo de la tachadura y la autocensura, se convertiría más tarde en un aspecto clave para comprender su obra.

Tanto de los titulares de prensa como de muchas de las expresiones que ha utilizado la crítica para definir su obra se desprende la importancia de la escritura: “palabras anónimas”¹²³, “en otras palabras”¹²⁴, “Ana Sánchez desafía el lenguaje pintando con abecedarios rotos”¹²⁵, “letras a pinceladas”¹²⁶, “la lírica de un texto”¹²⁷, “La otra escritura”¹²⁸, “elogio del silencio en un mar de palabras”¹²⁹, “el arte creador busca lo que hay más allá del lenguaje”¹³⁰, o “lectura denegada”¹³¹ entre otros. En algunos de estos artículos su obra ha sido comparada con la poesía visual o el letrismo; sin embargo, en nuestra opinión, el resultado plástico comparte más principios con el trabajo de los “décollagistes” o “affichistes” (“creadores de carteles”) del sur de Francia que surgieron

¹²²Página oficial de Cy Twombly: <http://www.cytwombly.info/> Pionero y figura clave en emplear escritura para su obra visual.

¹²³«Palabras anónimas», *El Norte de Castilla*, 3 de abril de 2008.

¹²⁴Carpio, Francisco, «En otras palabras», *Blanco y negro Cultural, ABC*, 17 de diciembre de 2005.

¹²⁵Barnatán, Marcos-Ricardo, «Ana Sánchez desafía el lenguaje pintando con abecedarios rotos», *M2, El Mundo*, 20 de diciembre de 2005.

¹²⁶Barnatán, Marcos-Ricardo, «Un día con una artista: Letras a pinceladas», *Oxígeno*, 14, 23 de febrero de 2006, pp. 16-17.

¹²⁷«La lírica de un texto», *Guía del Ocio*, 25 de noviembre-1 de diciembre de 2005.

¹²⁸Castro Flórez, Fernando «La otra escritura», *Descubrir el Arte*, diciembre de 2005.

¹²⁹Basco Graciá, «Ana Sánchez: Elogio del silencio en un mar de palabras en la Torre Vella de Salou», 2 de octubre de 2005.

¹³⁰«El arte creador busca lo que hay más allá del lenguaje», *La Rioja*, 29 de abril de 2004

¹³¹Barnatán, Marcos-Ricardo, «Lectura denegada», *Metrópoli, El Mundo*, 23 de mayo de 2003.

en los años sesenta como Raymond Hains (1926-2005) o Jacques Villeglé¹³² (1926) **[Figura 4]**. Ellos se encargaron de desmontar el concepto de collage para dedicarse a acumular superficies mediante capas de carteles y posters que, al rasgarlos, despegarlos y tirar de ellos por partes, iban dando lugar a una carga matérica decreciente sobre la que se acumulaba la escritura rota, como una suerte de palimpsestos tipográficos y topográficos¹³³.

De su dilatada obra, vamos a prestar atención en este trabajo a las series “Carteles” (2005-2007) y “Reflexiones” (2007-2008) en los que Sánchez recoge una larga tradición de incursión de tipografía en la pintura que había comenzado de forma sistemática con el cubismo y el futurismo¹³⁴. En estas series, Sánchez emplea exclusivamente trozos de texto tipografiado para componer sus obras lo que nos ofrece un marco apropiado para estudiar el valor icónico de la escritura tipográfica en el arte y su significado. En este sentido, y con el fin de ofrecer un término que aúne estas sugerencias, emplearemos el término *to(i)po-grafía* para referirnos al espacio creativo donde tiene lugar el arte plástico fusionado con el diseño gráfico y que incluye la tipografía tratada como imagen. En lo que se refiere a la técnica de la artista, destaca el proceso de búsqueda de material y su tratamiento, lo que nos permite estudiar aspectos como el hallazgo, el juego, la censura verbal o lo fragmentario, además de llevarnos a reflexionar sobre la técnica del collage y sus implicaciones específicas (cortar, rasgar, pegar) practicadas sobre la escritura; es decir, la manipulación física de la letra con fines plásticos. Además, la presencia de la tipografía en la obra de Sánchez induce a plantear cuestiones propias de la disciplina tipográfica o el diseño gráfico, como son la legibilidad (o ilegibilidad) versus la estética, la

¹³²Jacques Villeglé tiene web propia y nos basta para apreciar las similitudes con muchos de los trabajos de Sánchez: <http://www.villegle.fr/>

¹³³«La obra de los artistas del *décollage* estaba llena de un inesperado imaginario de cacofonías; una composición resultado de la yuxtaposición arbitraria de palabra e imagen que emergía a medida que cada sección del poster acaparado era selectivamente lacerada. La imagen caótica total es desorientadora y tenía la intención de interrumpir el entrelazamiento sensible entre la imagen y el texto. El texto que emerge de esta forma se convierte en una cosa dentro del cuadro; una cosa entre muchas otras e igual de olvidables»; «The Works of the *décollage* artists were filled with a cacophony of unexpected imaginery; a composite resulting from the random juxtapositions of word and image that emerged as each section of poster hoarding was selectively lacerated. The chaotic overall image is disorienting and was intended to disrupt the sensible interlocking of image and text. Text emerging in this way becomes a thing within the picture; one thing among many and just as forgettable» (Corris, «Word and Image in Art since 1945» 256 en *Art, Word and Image*).

¹³⁴Según advierte Rosenblum en «Picasso and the typography of cubism», la revolución tipográfica comenzó con Mallarmé y los cubistas y futuristas (con su “Parole in Liberté”) recogieron el testigo. Rosenblum en su artículo lleva a cabo una catalogación, clasificación y análisis de los recursos gráficos que introducen los cubistas en sus cuadros.

transparencia en el texto o la apariencia de la escritura en el proceso de lectura. En este sentido, y para concluir, analizaremos la etimología del término “legibilidad” en relación con otros como “ley”, “homologar”, “legible”, etc. con el fin de esbozar una red de ideas conectadas acerca del significado y la imposibilidad de lectura en las obras de Sánchez.

Naturaleza de la escritura tipográfica: huella, ausencia y repetición

El proceso de creación de una fuente tipográfica parte del diseño y, aunque el método varía de autor en autor, muchas veces el origen se halla en el dibujo y, por lo tanto, estos primeros esbozos de lo que luego será la construcción arquitectónica de la letra se asemejan en ocasiones a la escritura manual o al dibujo a mano alzada. En otras palabras, las letras tipografiadas comparten su génesis con el dibujo, la caligrafía o la escritura a mano en general. Sin embargo, una vez diseñada la letra y convertida en un tipo¹³⁵ (una pieza cuadrada o rectangular para ser presionada o pulsada sobre el papel), el proceso de ejecución de esta escritura abandona los aspectos propios del *graphein* (gesto, fricción, etc.) para adquirir otras características.

La escritura tipográfica es generada por la presión de un objeto que no permite más que el movimiento preciso, mecánico y fijo de una estampación concreta, y su ejecución remite directamente a los primeros pasos de la escritura fonética: a la escritura cuneiforme realizada mediante presión de cuñas: «Es en la tipografía donde mejor se puede ver la escritura como registro, como huella de lo ausente porque es exactamente la escritura de tipos: *los tipoi* son los representantes, los suplentes *físicos* de lo *psíquico* ausente» (Derrida, *La farmacia de Platón*, 157). Lo que llamamos tipo y, por lo tanto, ejemplo, paradigma, representa el modelo positivo que, en este caso, es objeto cúbico de madera que corresponde a una letra para su impresión **[Figura 5]**. Pero el tipo también es el negativo, es decir, la huella que impregna la estampación al hacer de sello, dejando registro de una acción, de un objeto que ya está fuera de la escena, fuera del espacio de la representación. Esta forma de escritura se caracteriza por su capacidad de ser potencialmente repetible y mecanizada a partir de un tipo-paradigma. Este *tipo* es una marca gráfica, un modelo, opuesto al modelo del *eidos*: «La idealidad y la invisibilidad del *eidos* es su poder-ser-repetido. Y la ley es siempre la ley de una repetición» (Derrida, *La farmacia de Platón* 185).

¹³⁵«La tipografía se entiende aquí como la escritura realizada mediante letras prefabricadas» (Noordzij 47).

Más tarde, con la invención y perfeccionamiento de la imprenta, la escritura no sólo se hace reproducible sino que lo hace de forma masiva y generada por una máquina por lo que la tipografía adquiere características propias de lo industrial¹ alejándose cada vez más del dibujo original o matriz. De este modo, las letras-tipo se hacen mecánicas y automáticas y son producidas en fábricas, con ruido y a toda velocidad —el paraíso de los futuristas—.

Esta es una trayectoria que la invención de los tipos móviles occidentales por parte de Johann Gutenberg en el siglo XV continuó y exageró: la escritura se tornó un medio uniforme, incoloro y mecanizado albergado en el espacio organizado del folio. La actividad de inscripción se divorció definitivamente tanto del proceso de creación de imágenes como de sus orígenes en el gesto corporal².

Esta capacidad para reproducir escritura de modo exacto y mecánico permite que en el proceso no haya lugar para el error o la deformidad. Sin embargo, en contrapartida, la tipografía carece de la carga emotiva y de la originalidad única del trabajo hecho a mano porque se produce en equipo y en ella el autor desaparece: tanto el que escribió el libro, en el caso de una obra literaria, como el que diseñó la fuente tipográfica. Esta garantía de un resultado objetivo y homogéneo le concede un carácter fiable y oficial que ha favorecido que actualmente asociemos la tipografía con el modelo de letra, no sólo de la pantalla, y por lo tanto del mundo contemporáneo tecnológico frente al manual y artesanal de la escritura a mano, sino también, por extensión, con el del documento oficial. Por esta razón, la tipografía es la escritura del impreso estándar, homologado y legal y por ello evoca la neutralidad de su contenido: «en relación con la escritura a mano, la tipografía refuerza la mirada crítica sobre un texto al añadir personas intermediarias y procesos avanzados que funcionan como filtros como el redactor de una editorial o el corrector de las pruebas impresas» (Unger 177-178).

¹«El gesto caligráfico fue entonces reemplazado por el look de la tipografía mecánica. Puesto que estas palabras no se originaron con el artista, encarnaban la quintaesencia de la experiencia moderna de la realidad como algo bien producido»; «The calligraphic gesture was now replaced by the look of mechanical typography. As these words did not originate with the artist, they also epitomized the quintessentially modern experience of reality as something thoroughly mediated» (Morley 127).

²«This was a trajectory that the Western invention of moveable type by Johann Gutenberg in the fifteenth century continued and exaggerated: writing became a uniform, colourless, mechanized medium housed within the organized space of the folio. The activity of inscription was decisively severed both from image-making and from its origins in the bodily gesture» (Morley 13).

El nuevo espacio to(i)po-gráfico del arte. La irrupción de la tipografía³ en la pintura

Entre las numerosas publicaciones que analizan la interacción entre la escritura y la imagen en la historia de la pintura, el libro *The Visible Word. Experimental typography and modern art, 1909-1923* de Johanna Drucker probablemente sea el que mejor aborde el asunto dado que, además de centrarse exclusivamente en la escritura tipográfica, más allá de los casos concretos que analiza, también ofrece un aparato teórico muy amplio para su estudio. En España, el libro de Manuel Sesma: *Tipografismo. Aproximación a una estética de la letra*⁴, también estudia el valor plástico de la escritura para el diseño desde la semiótica y analizando con detalle los experimentos de la vanguardia y hasta la actualidad.

Para analizar el empleo de la tipografía con fines estéticos, Sesma distingue “tipografía” –mecanización de la letra–, de “tipografismo” que podríamos definir como tipografía expresiva o experimentos tipográficos de carácter artístico⁵. En la exploración tipográfica tuvo lugar a principios del siglo XX, Drucker distingue dos líneas artísticas que son la literatura experimental y las artes visuales. Ambas tendrían su precedente directo en *Un Coup de Dés* de Mallarmé, cuya publicación respetando la distribución tipográfica original tuvo lugar por primera vez en 1914. La autora va más allá considerando que es el soporte de la hoja impresa el que realmente funda las vanguardias por ser un medio de comunicación moderno, barato, accesible y sobre el que se podía planear la revolución de lo nuevo tanto en la práctica como en la teoría: «La forma impresa existió no únicamente como un registro incidental de la vida y el espíritu de la actividad de la Vanguardia, sino como uno de los principales medios para su realización»⁶.

³Tanto Drucker como nosotros nos limitaremos a la aparición de la verdadera tipografía, es decir, a la posterior a la imprenta y a su incursión masiva en la pintura a partir de las vanguardias. Aunque existen numerosos ejemplos de tipografías pintadas anteriores en el arte (por ejemplo imitando las capitales romanas en filacterias) estas carecían de las implicaciones propias de la imprenta industrial a las que nos estamos refiriendo en este estudio.

⁴En esta obra Sesma se plantea el estado de estudio de la letra desde la semiótica y el postestructuralismo y cuestiona las metodologías aplicadas tradicionalmente para el estudio del tipografismo.

⁵«Cabría por lo tanto definir el tipografismo como el análisis del carácter y la expresividad icónica de la letra, en tanto que lenguaje particularmente estético» (Sesma 24).

⁶«The printed form existed not merely as an incidental record of the life and spirit of the times of avant-garde activity, but as one of the primary means of its realization» (Drucker, *The Visible Word* 91).

Drucker cree que el interés por la tipografía a principios del pasado siglo debe atribuirse a la evolución natural hacia la sinestesia en el campo del arte ya que, en su opinión, lo más interesante de la tipografía –y que además, la hace tan potente– es el hecho de ser un híbrido que no se resuelve ni decide ni por su visualidad ni por su verbalidad. Por otro lado, en las vanguardias se da una preocupación real por explorar las estrategias de representación lo que, en las artes visuales se traduce en un mayor interés por el medio (material) con respecto al contenido⁷, lo que Drucker llega casi a analizar en términos de “giro materialista”⁸. Finalmente, la autora observa que la incursión de la tipografía en lo plástico es una respuesta a los conflictos teóricos e ideológicos coetáneos entorno al lenguaje, el arte, lo verbal y lo visual. De hecho, las experimentaciones del cubismo con la tipografía son contemporáneas de una preocupación genérica por el estudio del lenguaje⁹. Y, lo que es aún más interesante de observar, es que la importancia de la escritura como tal (por sus características visuales independientemente de su significado), se descubre y reivindica en el arte antes que en el campo de la investigación sobre el lenguaje.

⁷«... la insistencia en el estado autónomo de la obra de arte (visual o literaria) que verdaderamente define la premisa fundadora del modernismo tiene como antecedente la capacidad de las obras para reclamar el estado de *ser* más que de *representar*. Para ello, la materialidad de sus formas debía ser afirmada como una condición primaria en sí misma y no subordinarse a las reglas de la imitación, la representación o la referencia»; «... the insistence upon the autonomous status of the work of art (visual or literary) which veritably defines the founding premise of modernism was premised upon the capacity of Works to claim the status of *being* rather than *representing*. To do this, the materiality of their form had to be asserted as a primary in-itself condition not subordinate to the rules of imitation, representation or reference» (Drucker, *The Visible Word* 10-11).

⁸Drucker aclara que cuando habla del materialismo en las artes visuales lo hace desde Derrida y Kristeva. Es decir, en el caso de la escritura, se refiere a las cualidades físicas del significante.

⁹Saussure llevó a cabo sus investigaciones en lingüística entre 1906 y 1911, los años aproximados en que Picasso y Braque empezaron a desarrollar las primeras etapas de Cubismo. Sobre Saussure: «(...) su obra demuestra que, en el tiempo en que la práctica del arte moderno se preocupaba por la investigación de la materialidad, había una posición crítica contemporánea que, aunque inadecuada, estaba estableciendo las bases para el análisis de estas prácticas»; «... his work demonstrates that there was, at the time in which modern art practice was concerned with the investigation of materiality, a contemporary critical position that was, while inadequate, establishing the basis for analysis of these practices» (Drucker, *The Visible Word* 17).

Durante el florecimiento de esta actividad interdisciplinaria, y algunas veces sinestésica, la tipografía participó en la investigación de la visualidad y la literalidad, y de las características atribuidas tanto a la *imago* como al *logos* como medios representacionales. Una aserción de la autosuficiencia de las artes visuales y la literatura como no referenciales, repletas, y autónomas dependía del concepto de materialidad: se asumió que las relaciones entre forma y expresión, entre material y contenido, dependían en gran parte de la capacidad de la imagen, el poema, la Palabra, o la marca de *ser*, para existir por derecho propio en igualdad de condiciones con los objetos tangibles y dimensionales del mundo real.¹⁰

Con la premisa que supuso *Un Coup de Dés*, se inició una revisión del potencial estético de los caracteres de imprenta que allanó el camino a los artistas para buscar nuevos medios de expresión plástica para la escritura. De este modo, las relaciones entre la escritura y la imagen evolucionan de nuevo con los recursos de imprenta en el mundo de los carteles y los anuncios, que tienen el efecto de ser como una invitación personal para el espectador¹¹. Junto a los diseñadores de carteles, otros artistas como Braque, Picasso, Schwitters o El Lissitzky, entre otros, además de pintar letras se dedicaron a incorporarlas directamente desde los periódicos, lo que supuso la incorporación de la tipografía de los medios de comunicación al mundo del arte. De esta forma, la escritura pasó a ser como un *objet trouvé*: letras y/como objetos que en lugar de surgir directamente de la mano del artista, son tratados como restos de la sociedad industrial moderna que el artista simplemente encuentra y pega. De hecho, la incursión de este elemento verbal en la imagen tuvo diferentes efectos. Uno de los más evidentes era la combinación –dentro del campo pictórico y por lo tanto, asociado al virtuosismo manual– de una escritura que no requería pericia técnica manejando el pincel, y que ni siquiera demostraba que el autor supiera leer o escribir; era sólo una letra, una forma reconocible por todos, incluso

¹⁰«In this burgeoning of cross-disciplinary, sometimes synaesthetic, activity typography participated in the investigation of both visuality and literariness and in the characteristics attributed to both the *imago* and *logos* as representational modes. An assertion of the self-sufficiency of both visual arts and literature as non-referential, replete, and autonomous was dependent on the concept of materiality: the relations between form and expression, between matter and content, were assumed to depend largely on the capacity of the image, the poem, the Word, or the mark to *be*, to exist in its own right on an equal stature with the tangible, dimensional objects of the real world» (Drucker, *The Visible Word* 49).

¹¹En Francia por ejemplo esto causó problemas porque la letra de imprenta negra sobre el papel blanco se consideraba un modo de expresión de la administración. Muchos artistas y grupos: Nabis, expresionistas alemanes, etc. echaron mano de estos recursos para editar sus revistas. A finales del s. XIX y principios del XX, el cartel publicitario se convirtió por obra del modernismo y del Art Nouveau en un género propio. (Mucha, Toulouse Lautrec, etc.).

para un analfabeto¹². Este contraste entre lo laborioso de la mano y la velocidad de ejecución de la tipografía producida por la máquina implicaba, además de la convivencia de lo gestual original con lo industrial, homogéneo y anónimo, la puesta en convivencia de dos ritmos: el de la mirada y el de la lectura; la complicada combinación en definitiva de lo bello práctico o utilitario que el campo del diseño tan bien ha conjurado.

Para referirnos a este espacio concreto donde se cruzan la imagen artística y la escritura tipografiada, introducimos el término *to(i)po-gráfico* que define las superficies multidimensionales sobre las que, desde los años sesenta, algunos artistas investigan el ámbito de lo gráfico como factor unitario e híbrido donde escritura e imagen coexisten al mismo nivel. En este espacio se desencadena la liberación de la imagen y de la escritura como meras representantes de la realidad y del lenguaje respectivamente, para pasar a hacerse autorreferenciales. Se trata de una suerte de recuperación del *topos* de la representación y del *graphein* como antecesor común de la escritura y la imagen pero en el terreno de la modernidad.

En resumen, la escritura tipográfica se caracteriza por su homogeneidad, reproductividad, capacidad de transmitir objetividad y garantías porque es la escritura del texto oficial. Al entrar en el terreno del arte, estas características chocan con los valores tradicionales de lo artístico como la autoría y la originalidad de la obra, además de añadir carga significativa a la imagen que acompaña o configura lo que se puede apreciar muy bien en las series de Ana Sánchez que estudiaremos a continuación.

¹²Johanna Drucker hace un análisis de la pintura de Picasso “Bodegón con respaldo de silla” en estos términos (Drucker, *The Alphabet Labyrinth* 285).

“Carteles” (2005-2007) y “Reflexiones” (2007-2008)

El espacio pictórico-alfabético en “Carteles” y “Reflexiones”

Para el análisis del recurso de la escritura en Sánchez, centraremos este estudio en dos de sus últimas series¹³ realizadas entre 2005 y 2008 y tituladas “Carteles” “Reflexiones”¹⁴ [**Figuras 6-10**].

En estas series se observan fragmentos de textos que han sido rasgados, recortados y reconstruidos. Casi todas las obras que componen estas series son de gran formato ya que sobrepasan en su mayoría el metro y medio cuadrado, pudiéndose apreciar en el collage el minucioso trabajo de los pedazos de papel y trazos que componen la obra de resultado extremadamente cuidado, equilibrado y armonioso. La serie “Reflexiones” es una variación a partir de un solo cartel publicitario mientras que “Carteles”, como su propio nombre indica, está compuesta a partir de varios modelos de cartel. En ambas¹⁵ el elemento plástico compositivo son letras cortadas que crean textos de imposible lectura.

¹³Ana Sánchez no suele titular sus obras sino que las clasifica por series dentro de las cuales cada una va simplemente numerada. Ella afirma: «No me gustan mucho los títulos. No me gusta que contaminen la interpretación personal de quienes ven mi obra ...» (Prado Moncada par. 8). Por lo tanto, ella no sólo niega la capacidad de hablar a las letras, sino que tampoco quiere que los títulos hablen por la imagen.

¹⁴Algunas obras de esta serie se encuentran recogidas en el catálogo de la exposición “Reflexiones”: Caballero Cano, Francisco (Comisario) *Reflexiones* (Catálogo de exposición), Valladolid, 28 marzo- 16 abril y Murcia 8- 30 mayo de 2008.

¹⁵Hay otras series de interés para el tema que nos ocupa como son “Paredes” (1991-1993) [**Figuras 1 y 2**], “Bibliotecas” (2001-2006), “Troncos” (2004-2008), o “Lecturas” (2003-2006). Estas tres series de forma más o menos directa también acometen el tema de la escritura y la reflexión acerca del libro como objeto. Por cuestiones de espacio no se tratarán aquí y esperamos hacernos cargo en una futura publicación. Para “Bibliotecas” y “Lecturas” el material empleado son libros, mientras que para “Troncos” se usaron guías telefónicas. Aunque centraremos el análisis de ejemplos en dos de sus series realiza a partir de carteles publicitarios, también se analizará la idea del libro como su material de trabajo en general.

En el caso de “Carteles”, además de los efectos de la distribución de los trazos rotos, también se juega con el color pues se aprecian fondos de color beige, amarillo, verde, negro, o rojo alternando con letras negras o blancas principalmente¹⁶. En algunas de estas composiciones se llega incluso a confundir fondo y motivo¹⁷, no sólo por el empleo inverso de la tradicional disposición negro sobre blanco, sino también porque el grado de abigarramiento de los trazos crea una red de líneas tan abstracta y compacta que llega a poner en duda las referencias sobre el positivo y el negativo de la imagen. Los negros de las letras se disponen en casi toda la serie de forma lineal¹⁸ (y es precisamente esa distribución de los elementos visuales lo que hace que sea apreciado como escritura aunque no se pueda leer) y no sólo se distingue el collage de un texto sino que conviven diferentes rectángulos de colores con textos de variadas fuentes y tamaños de modo que da la impresión de ser un collage de párrafos a su vez.

Respecto a las piezas que forman el collage, para algunas obras el trabajo de corte se ha llevado a cabo con *cutter*, mientras que para otras, el proceso ha sido totalmente manual, rasgando el papel y permitiendo incluso que se aprecie la textura de la celulosa en los bordes de las tiras. Las tipografías elegidas para estas composiciones difieren en el tipo de fuente y combinan mayúsculas y minúsculas. La forma de recortarlas, por su parte, propicia la ilegibilidad absoluta de algunas de sus letras, y la creación de signos gráficos totalmente nuevos –algunos de los cuales recuerdan a otros alfabetos existentes–; sin embargo otras letras conservan su legibilidad a pesar de haber sido cortadas o despojadas de alguno de sus trazos o bordes. Como hemos indicado con anterioridad, los materiales para esta serie proceden de carteles publicitarios a los

¹⁶«El color debería formar parte de esa gramática sublime de la escritura que no existe: una gramática utópica y ano narrativa» (Barthes, «Variaciones sobre la escritura» en Campa, *La escritura y la etimología del mundo* 63).

¹⁷Aunque este tema lo abordaremos más adelante, hay que observar que la obra de Ana Sánchez se presta a ser descrita manejando términos propios de la disciplina tipográfica como son fondo/motivo o blanco/negro aunque ella es una artista que se define a sí misma como pintora. Para manejar estos conceptos hablaremos de “fondo” y “motivo” aunque también emplearemos en ocasiones la nomenclatura del libro clásico sobre teoría de la escritura: Noordzij, *El trazo de la escritura*, en que se manejan los términos “negro” y “blanco” de la letra: «Una letra es un conjunto de dos formas, una clara y otra oscura. Yo llamo a la forma clara el *blanco de la letra* y a la forma oscura, el *negro*. El negro comprende las zonas de la letra que rodean al blanco. Blanco y negro pueden ser sustituidos por cualquier combinación de un color claro y otro oscuro, el claro y el oscuro también pueden intercalar sus papeles ... Denominaré a los trazos el *negro de la letra* y a las formas contenidas en su interior, el *blanco de la letra*» (11).

¹⁸En el caso de “Texto 12”, aunque hay otros ejemplos, el collage de letras cortadas no sigue una disposición concreta de forma que el resultado final es el de una red de trazos o arabescos de diferentes colores que conviven en igualdad con los recortes que harían de su blanco. La disposición de estos pedazos de papel crea un equilibrio entre positivo y negativo en cuanto a potencia visual.

que debe el empleo tan llamativo del color, lo cuidado de las tipografías y la presencia reiterada de las mayúsculas. No obstante, en ocasiones los bordes de las mayúsculas han sido cortados y dispuestos de tal modo que imitan cursivas. Estas obras sobrepasan en su mayoría el metro y medio cuadrado.

Lo característico de la serie “Reflexiones” –además de consistir en variaciones a partir de un mismo cartel¹⁹– es que el color de los fondos se limita a gradaciones de grises, que alternan con recortes dispuestos arbitrariamente a modo de collage y planos alargados imitando lomos de libros sobre estanterías, que en ocasiones toman forma de espiral o líneas irregulares horizontales que sugieren un paisaje²⁰. En toda la serie se mantiene el color de las letras blanco –o al menos más claro que el del fondo– sobre la variada gama de grises; también el tipo de fuente es constante junto al empleo de la letra minúscula. En términos de legibilidad de las letras el resultado es igual que en “Carteles”, así como en la distribución de éstas, predominantemente lineal con algunas excepciones, en las que el texto adopta una posición en espiral. Se mantiene en general el gran formato aunque hay algunas composiciones que forman un conjunto y que consisten en piezas de 20 x 20 cms.

¹⁹« ...el hecho de componer a menudo series de más de un cuadro con los mismos elementos levemente alterados ... acerca decididamente ese tipo de pintura con dígitos, emblemas y palabras a las expresiones propias del diseño gráfico y tipográfico» (Satué 160). Comentario a una obra de Robert Indiana.

²⁰“2_ Reflexiones”, ha sido seleccionada para ilustrar “Reflexiones” porque en ella conviven casi toda la variedad de fondos y disposiciones de letras presente a lo largo de la serie **[Figura 8]**.

Composiciones: ritmos, música, juego

He utilizado páginas de libros guillotizados en las que las palabras aparecen rotas. Esto implica que así puedo acercarme a emociones inaprensibles que superan el mismo lenguaje, para intentar detener ideas que se escabullen de la razón. La impresión general que da es que, pese a que no hay vacío, existe una serenidad implícita proporcionada por el ritmo de las palabras rotas. Una rítmica que se asemeja a la musical, ya que, en apariencia, las letras también son como las notas musicales y los silencios (Sánchez, «El arte creador busca lo que hay más allá del lenguaje»).

Como venimos observando, lo más característico de la obra de Sánchez es el fenómeno de la alfabetización del espacio pictórico mediante la forma, posición y distribución de letras que dan lugar a composiciones plásticas muy particulares que, sin embargo, no la alejan del todo de la apariencia textual aunque dificulte, e incluso imposibilite, su lectura. El objetivo inicial parece ser el de proponer una *lectura* opuesta o alternativa a la alfabética, abierta a interpretaciones más sensoriales y no aprehensibles mediante la razón o la palabra. De ese modo, Sánchez permite a la escritura expresarse mediante la forma, el color, el ritmo.

En las dos series se juega con los espacios vacíos (silencios), puesto que el texto resulta interrumpido bruscamente por otro texto o un plano de color sin letras. En las dos composiciones se trata de variaciones de fondos, formas y repeticiones que buscan la comunicación no verbal a partir del silencio de los espacios vacíos y de los llenos. No en vano, la distribución de los elementos visuales crea efectos de abigarramiento, acumulación y espaciados característicos de la escritura y que sugieren la estructura de una página editada; de hecho, el cerebro del lector al estar familiarizado con estas convenciones, tiende a percibir automáticamente la distribución de la escritura como guía para seguir el texto dentro de su jerarquía interna: columnas, párrafos, encabezamientos, o cambios de tamaño de fuente. Aunque prima la apariencia pictórica, muchas de las obras de Sánchez juegan con el efecto de página editada lo que contribuye más aún al deseo de ser leídas y, por lo tanto, a la frustración del lector ante la imposibilidad de hacerlo.

En sus investigaciones plásticas priman la idea del juego y lo intuitivo ya que, cuando un resultado le emociona durante el proceso creativo, su sistema la obliga a parar y dar esa opción como válida. En efecto, como estamos viendo, Sánchez compone con ritmos, geometrías, cadencias, etc. sin embargo:

No se trata de una geometría matemática, sino de una suerte de armonía orgánica, viva, móvil y vibrante ... Las manipulaciones de Ana Sánchez no emparentan con el serialismo racionalista; más que de geometría, estamos hablando de cinética, de un movimiento cercano al fluir de la naturaleza (Torné 240).

Efectivamente, las variaciones de fondos, formas y repeticiones, no sólo dejan en evidencia el origen gráfico de los materiales sino que también buscan efectos cercanos a la notación musical: llenos y vacíos, alternancia de sonidos y silencios; la música, en el sentido más genuino: elementos sonoros –visuales en este caso– distribuidos en el espacio, con los que se crean efectos a través de la acumulación rítmica, el espaciado, y los silencios. Esta musicalidad pictórica tiene gran importancia para la autora que ha afirmado reiteradamente que lo que busca en sus composiciones es que, al ser contempladas, se sienta lo mismo que cuando se ve bailar o se escucha música²¹.

Compongo el cuadro con textos seccionados, rotos, que son utilizados como “golpes de pincelada”²² en una búsqueda de organizaciones rítmicas. Utilizando cada palabra, cada letra, como una nota musical que, integrada a otras, crea una partitura, una melodía. Investigo con la ruptura, la repetición y el desplazamiento de textos provenientes de carteles publicitarios creando un extrañamiento literario; al descontextualizar la palabra busco crear una posibilidad comunicativa más allá de la significación del lenguaje en sí; en estos trabajos la palabra existe pero no cuenta: canta (Sánchez).

²¹«No quiero que se entienda, pretendo animar al visitante a mirarlo como cuando se mira un baile o se escucha una sinfonía» (Sánchez). «En estos trabajos, la palabra existe pero no cuenta: “canta”» (Carpio, «En otras palabras» par 4).

²²Insistimos en el concepto de pintura (Vid. nota 33 en este punto) aunque sus herramientas principales sean el *cutter* y la cola. «La fragmentación reiterada del material o la repetición de secuencias marcadas por el ritmo visual, táctil y compositivo, son factores esenciales desde los inicios de la trayectoria de esta autora que sustituye los pinceles por *cutters* y guillotinas, incluidas las piezas en las que usa técnicas fotográficas y de reproducción de imagen. Curiosamente, como sucede con frecuencia en no pocos creadores contemporáneos, pese a no utilizar pinceles ni materia pictórica, se considera y se siente pintora. Al fin y al cabo, las texturas, el color, la composición, la búsqueda inconsciente de armonía en los resultados, aluden a unos orígenes y referentes de los que no desean renegar en absoluto y que permiten a artistas como ella convertir cualquier elemento en medio “pictórico” cuestionando constantemente los límites de la pintura y certificando su vigencia» (Medina de Vargas, «La palabra escondida. El lenguaje del silencio» en Sánchez, *De Palabras* par 2).

Cantar y bailar en lugar de contar es tener la voluntad de permitir que la palabra se exprese por su color, su forma, o su posición en el espacio, en definitiva, por su materialidad, despojarla de significado lógico; presentar las palabras como un elemento lúdico (combinatorio, repetitivo, rítmico –«el ritmo de las palabras rotas»–) en lugar de con la carga racional con la que estamos acostumbrados a mirarla.

Trabajo casi siempre sin música, en silencio. Pero la música tiene mucha fuerza para mí, ocupa un lugar importante, capta mi atención, y puede llevarme emocionalmente muy lejos o hacerme bailar. También hay momentos en que me es muy grato trabajar con músicas suaves, dulces; estos momentos se dan cuando el trabajo requiere un proceso de ejecución casi mecánico; en estas situaciones, entre la acción manual y la música, puedo entrar en atmósferas muy gratas y envolventes. Cuando el trabajo es muy minucioso y repetitivo (lo que ocurre a menudo) el proceso unido a la música, se convierte en algo parecido a lo que podría ser recitar un mantra (Sánchez).

También como si de una adivinanza o de un juego visual se tratara, la escritura de Ana Sánchez no se puede leer sino que se intuye tras una concienzuda observación. Esta práctica de mirar para deducir también remite a los orígenes de la escritura en el seno de las prácticas mágicas adivinatorias. El juego y el azar son factores básicos su proceder por lo que en muchas de sus obras los fragmentos que componen el collage se asemejan a un puzzle²³ en el que las piezas del rompecabezas se hallan en una constante tensión, como colocadas sobre un tablero que un golpe²⁴ certero ha desplazado en el tiempo y el espacio resultando, como si de un calidoscopio²⁵ se tratara, una bella composición

²³«Sus nuevos contornos [los de las palabras] “puzzlan”» (Sánchez).

²⁴El golpe o el azar como generadores de la creación: Mallarmé, *Un Coup de Dés*. 1897.

²⁵La configuración del calidoscopio guarda mucha relación con la obra de Ana Sánchez tanto por estar realizado con materiales de desecho –y concretamente con fragmentos– como porque las imágenes producidas son fruto de las posibilidades combinatorias del juego o el azar. En este sentido, podemos asociar la simbología del calidoscopio con Walter Benjamín: «... Benjamín pudo retener de este “modelo óptico” una lección más profunda todavía. Pues en las configuraciones visuales siempre “entrecortadas” del calidoscopio, se encuentra una vez más el doble régimen de la imagen, la polirritmia del tiempo, la fecundidad dialéctica. El “material visual” del calidoscopio –a saber, lo que se coloca en el tubo entre el vidrio pulido y el vidrio interior– pertenece al orden del desecho y de la diseminación: trozos de tela deshinchada, conchitas minúsculas, baratijas de vidrio trituradas, pero también plumas rotas, toda clase de polvos... El material de esta imagen dialéctica es la materia dispersa, un “desmontaje errático” de la estructura de las cosas. El valor teórico de esta primera particularidad del calidoscopio debe de ser comprendido en relación a la concepción benjaminiana del historiador como trapero (Lumpensammler)» (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 189).

fruto de la casualidad. Y como si otro golpe (otro *toque*²⁶) pudiera volver a reorganizarlas creando efectos completamente distintos, incluso quizá, devolviendo la legibilidad a las palabras.

Es la propia artista la que señala una regresión a la infancia en el momento de creación; es el puro placer de jugar con los materiales como la primera fase del impulso creativo. Ana Sánchez se deleita describiendo el placer de manejar los materiales (libros o carteles –textos en definitiva, o fragmentos de estos–) pasándolos de una mano a otra, rotándolos o cambiándolos de posición, como manipulando un cubo de *Rubik*, gozando de los efectos de colores y formas que van surgiendo durante el proceso, emocionándose con la infinitud de posibilidades combinatorias²⁷. De esta manera, el artista sacerdotal desaparece, desaparece el autor, desaparece el gesto único de la pincelada que pertenece a un momento preciso, la expresión personal; desaparece la carga mágica del arte que pasa a ser el resultado de una intuición, de un juego de causalidades de las que el artista se desentiende pues no es más que un agente de la actividad²⁸.

²⁶El toque por el que se crea el collage, simplemente dejando caer unas piezas sobre otras, el toque-golpe (un coup) que implica todo juego.

²⁷El grupo Dada fue uno de los que más explotó el poder de la palabra escrita y/o en relación con el juego despojándola de carácter comunicativo y destacando sus cualidades plásticas y sonoras, más apropiadas para el juego, y el disfrute de lo absurdo e irracional. Por ejemplo, en la “15_ Reflexión” el texto sí es legible pero absurdo pues consiste en una repetición de sílabas como “cicicicici...”, “tatatatata...” o “rerererere...” (lo que, irónicamente, y por casualidad suma la palabra “citaré”) a modo de juego fonético: «El arte era un juego de color avellana, los niños armaban las palabras que tienen repique al final ...» (Tzara, *Uno dos tres cuatro cinco seis siete manifiestos DADA* 8). Algunas obras de menor formato en la serie “Reflexiones” tienen también aspectos de sopa de letras, crucigramas o sudokus, en referencia al juego de nuevo. Hay que recordar también en este sentido, que cuando Braque y Picasso comenzaron a introducir letras en sus composiciones, en ocasiones hacían alusión al juego (al acto lúdico de mirar del espectador) cortando la palabra “periódico” y dejándolo sólo como: “LE JOU”: “el juego”; “JOUIR”: “correrse”, etc.

²⁸«Pues yo intento ser como de pequeña. Coger el material y empezar a jugar, y ver qué pasa con él, sin ninguna pretensión de ningún tipo. Y disfrutar allí. Disfrutar de qué pasa si lo rompo, qué pasa si lo arrugo; de allí va ocurriendo algo o no pasa nada –que de todos modos el proceso lo disfruto pero luego el resultado a lo mejor lo tiro–, o a lo mejor el resultado me toca la emoción. Es que no funciono racionalmente; no es que pretenda decir algo concreto, y entonces lo vaya haciendo de una manera predeterminada. No, no tengo ni idea. El material me sugiere. Los libros me atraen. Empiezo a hacer cosas con ellos, y llega un momento que engancho con algo, que ni yo sé qué es» (Prado Moncada par 7).

Tipos abandonados en los residuos textuales

Si en “Carteles” y “Reflexiones” el elemento compositivo esencial es la escritura tipográfica, el origen de estos materiales no es menos importante para la comprensión total de las obras. Los carteles y libros de los que Sánchez parte son elegidos por razones exclusivamente estéticas y nunca por el contenido que, como ella misma advierte, no lee²⁹. Lo que le atrae de esta materia prima son las cualidades táctiles y visuales de la celulosa, la distribución de las tintas de color sobre la masa de papel, el tipo de fuente, y si contiene o no imágenes. Refiriéndose a la serie “Lecturas” aunque aplicable al espíritu de la obra de Sánchez en general, dice Emilio Torné:

Ana Sánchez observa el texto como *textura*. Huye del sentido verbal, no repara en la palabra, y menos aún en la letra. A partir de aquí, Ana no pinta, tan sólo manipula con levedad el original: corta agujerea y reordena. Son gestos mínimos –de los que ni siquiera abusa: no mezcla círculos con líneas, ni horizontales con verticales–, pero que provocan cambios esenciales en la textura de la página. Esta intervención destaca por una evidente delicadeza, un indisimulado gusto por el papel, por la tinta, por el libro entendido como objeto y como espacio. El resultado ofrece nuevas armonías en la página, a un tiempo serenas y turbadoras (238).

Otro aspecto fundamental, es que ni estos carteles ni estos libros están adquiridos ex profeso, sino que los recoge de la calle o de fábricas donde se han dejado para desecho por habérseles encontrado alguna tara. Por ejemplo, para una de sus series una editorial envió a Sánchez una tirada completa de libros porque se les había detectado un defecto de imprenta. Es decir, que, sin que haya por su parte en principio una ideología del reciclaje que la mueva para la reutilización del desecho, los materiales textuales que emplea nunca son buscados, sino encontrados, y recuperados del destino de pasta de papel que les esperaba. Usa libros que rescata de la destrucción con toda la carga

²⁹«Me atrae mucho emplear materiales como libros o revistas que tienen una finalidad muy definida como elementos de comunicación ... Justamente, la idea de la obra consiste en que la obra plástica no deje ver el contenido de la obra literaria. Es un secreto que me guardo» (Sánchez).

significativa implícita³⁰ y en una sociedad industrial del consumo³¹ como la nuestra en la que se tiran a diario toneladas de papel, Sánchez se apropia de alfabetos ajenos que halla en los residuos textuales para darles nueva vida a través de su arte. Estas técnicas del hallazgo (*object trouvé*) y el collage, están presentes en su forma de trabajar desde los años de formación universitarios y se hizo extensible a otros materiales³².

Los tipos escogidos son de diferentes fuentes³³ —la mayoría de palo seco— y los hay en minúscula y en mayúscula aunque, en algunos casos, los bordes de estas últimas han sido cortados y dispuestos de tal modo que imitan cursivas. La forma en que Ana Sánchez nos los vuelve a presentar, una vez guillotizados o rasgados, a veces sugieren signos gráficos totalmente nuevos.

Recrearse en el hallazgo y en lo fragmentario

Construcciones articuladas, a base de fragmentos, como el pensamiento. Carteles guillotizados que se entretajan, ocupando toda la superficie del soporte, como una idea recurrente./ Esta fragmentación o desmenuzamiento de la obra en unidades mínimas muestra mi interés por lo particular: por captar pequeñas sensaciones y mínimos pensamientos./ Al mismo tiempo, es una disgregación que se agrupa, que nos hace conscientes de la naturaleza del fragmento como

³⁰«La sola imagen del papel, sin más, reclama una atención e interés, que resulta difícil de eludir la impresión sobre él, un atractivo inusitado que merma nuestra capacidad destructiva. Pero si ello alcanza el soporte del libro, la dignidad del objeto es tanta, que el mundo de las sugerencias se abre trascendiendo incluso lo escrito, llevando su posible destrucción al terreno de las supersticiones cerca de lo inquisitorial y satánico». (Tinte par 1); «... El arte como vía de conocimiento es una reflexión sobre el propio arte, pero también sobre el conocimiento a partir de su objeto totémico: el libro» («El arte creador busca lo que hay más allá del lenguaje» par 5).

³¹«El *papier collé* introdujo el tema de lo contemporáneo, lo efímero de la era industrial»; «The *papier collé* introduced contemporary subject matter, the ephemera of an industrial age» (Hill 12 en *Art & Text*).

³²«Empecé a trabajar realizando collages con los rollos de papel higiénico que utilizábamos en la facultad de Bellas Artes para limpiar los pinceles: los tirábamos todos a la basura, y cada día había montones de papeles coloreados. Entonces, los tomaba y hacía collage con ellos, jugando-investigando con el color, que era muy potente porque era color de óleo, y con la textura del papel arrugado. Luego comencé a trabajar metiendo también telas y ropas, un pantalón roto que ya no usaba, unas zapatillas viejas. Más tarde, trabajé con arenas de playas a las que iba (me llevaba mi botellita de arena de cada playa). Seguí con retales de distintas telas que encontré en un contenedor al lado de una empresa de tejidos; kilos de pedacitos de tela de muestrario. Estuve entre dos y tres años trabajando con esto, construyendo formas con esos retales. Y de allí pasé a los libros, que también encontraba por la calle, por el rastro, tirados» (Prado Moncada, par 4).

³³Al no mostrar el cuerpo entero, e incluir efectos —negritas, itálicas—, las fuentes son de difícil identificación. Parecen distinguirse: Comic Sans, Franklin Gothic, Effra Standart o Corpid.

elemento que, asociado a otros, construye nuevas estructuras. Proponiendo una idea de pluralidad como multiplicidad de singularidades o, dicho de otro modo: para poder sentir el macrocosmos como la unión de infinitos microcosmos./ ¿Por qué pinta uno si no es para juntar sus pedazos? (Sánchez).

Toda la creación de Ana Sánchez parte del trabajo con el fragmento. Fragmento de naturaleza, de papel, de tela o de escritura. «Un fragmento puede tener más valor que cualquier sintaxis totalizadora»³⁴. Estas partes del todo, estos microcosmos siempre han sido motivo de interés y reflexión profunda para la artista y por supuesto, con esta premisa, la técnica del collage, con toda su carga simbólica, de desmontaje y re-montaje del motivo, será la predominante.

El collage supone tomar la realidad –no imitar sus apariencias ni su proceder– sino tomarla tal cual, fragmentarla, y presentarla como arte. En el caso de Sánchez, empero, no hablamos de la descontextualización de objetos de la realidad para introducirlos en el de la representación artística, sino de fragmentos de papeles que contienen signos de escritura. En otras palabras, el punto originario es una abstracción mediante signos lingüísticos y por ello sus fragmentos de partida para la *presentación* ya pertenecían previamente al mundo de la *representación*. En sus collages se exhibe esta puesta en abismo de la meta realidad rota en mil pedazos mediante textos, alfabetos, *serifs* y otros miembros que articulan los trazos de las letras previamente abandonadas y tratadas como despojo.

La idea del collage está asociada a la de los opuestos fragmento/unidad, parte/todo. Sus operaciones (corte, mensajes previos, montaje, discontinuidad o heterogeneidad) se relacionan con otras importantes nociones que se fueron desarrollando a lo largo del siglo XX ... Por extensión, el alfabeto mismo puede ser entendido como material para este tipo de operaciones. La escritura sería considerada, según esta concepción, como un agrietamiento y discontinuidad y como una suerte de “modelo para armar” (Gache 105).

³⁴*El Mundo*, 29 de marzo 2008 (Palabras de Ana Sánchez).

Y así el proceso de creación de Ana Sánchez comienza en el momento del encuentro casual del material, normalmente de desecho, que ella en principio decide salvar, luego someter a la prueba del juego, y del que surge, si éste lo permite, el arte. El proceso implica, por lo tanto, la mimosa recuperación de lo abandonado³⁵; el gozo de ver primero, mirar después, tocar, analizar, y manipular hasta que la emoción marca un camino a seguir. «Disfruto de sus cualidades físicas, cromáticas y táctiles, que son tratadas como materia pictórica»³⁶. Este punto de partida de la creación nos lleva inevitablemente a una reflexión sobre Ana Sánchez como *trapera de la memoria*³⁷, en el sentido del historiador de Walter Benjamin, ya que la idea visionaria, el *conchetto*, no se encuentra sino en la basura, en el suelo, en el buzón.

Porque los objetos viejos recuperados tienen algo de totémico, tienen aura; pertenecen al pasado pero se nos aparecen en nuestro presente como si fueran fantasmas susceptibles de ser recontextualizados, abiertos a convivir mistificados en nuestro presente³⁸.

³⁵«Algo fundamental en su trabajo es la relación casi sentimental, que se establece con la materia. Al tratarse generalmente de restos industriales el factor inicial es el hallazgo, el “encuentro” casual con aquello que suscita la atracción al tiempo que despierta la imaginación creativa generando su elección. Consecuencia inmediata es el “rescate” de aquella materia de desecho condenada a ser destruida, que la autora “indulta” y recupera para transformarla y concederle un nuevo destino, una prolongación de su periodo útil que insospechadamente lo eleva a la categoría de arte. Hallazgo, elección, recuperación... constituyen los preliminares de un proceso reflexivo que se inscribe en la obra como significado y comporta una total descontextualización amén de una transformación laboriosa» (Medina de Vargas, en Sánchez «De palabras...» par 3).

³⁶«Ana Sánchez», *Blanco y negro Cultural, ABC*, 31 mayo de 2003.

³⁷«Miro todos los contenedores, y lo toco todo, le doy la vuelta, veo si me puede servir, me lo llevo a casa, lo vuelvo a tirar. Me encanta hacer eso. Es tremendo lo poco que me gusta comprar. Si me encuentro un jersey en el suelo tirado lo disfruto infinitamente más que si lo compro, y no es por gastar el dinero. Es porque llega regalado, porque llega del cielo. Aparece allí, delante de mí. Y así es un poco mi trabajo: dentro de mi vida cotidiana, lo que sea, es lo inmediato que está al lado. Si estoy en la playa es la arena o si estoy en una calle por la que no paso habitualmente es la caja de los retales. Yo no voy a la búsqueda de material por recorridos extraños. Dentro de mi vida normal lo miro todo, es que lo veo todo» (Prado Moncada par 5).

³⁸La metáfora del historiador (del arte, de las imágenes) como un trapero que recoge retazos de memoria para luego juntarlas y pegarlas, efectuando así un *montaje* o collage de la realidad pasada, guarda parecido con el proceder artístico de Ana Sánchez. Montar y desmontar es jugar; jugar con las piezas del pasado, encontradas por casualidad, y sin ánimo o posibilidad de que sean representativas de nada, sin ánimo de que la búsqueda sea exhaustiva. «El montón de trapos aparece aquí como un medio material pero también como un medio psíquico. El niño revuelve, cuenta y descifra sus trapos» (Didi-Huberman, *Ante el Tiempo* 164).

Si la pintora invierte el proceso de creación tradicional –inspiración, mano, utensilio, soporte, tema–, entonces estamos hablando de un proceso moderno y de algún modo artificial. Si recordamos la afirmación de Danto al respecto, esto nos sitúa de nuevo en la modernidad: «El paradigma del arte contemporáneo es el collage» (Danto 28). El baile sensual de la mano que roza el lienzo ha sido sustituido por el ejercicio de corta y pega; fragmentar para pegar después obsesivamente, reunir la dispersión, evitar que los trozos se escapen.

Manipular el sistema/el orden alfabético: *Dejarse el tipo*

Al igual que ha ocurrido en la pintura y, aún más en la arquitectura, en el diseño de alfabetos tradicionalmente se ha dado una comparación de las proporciones de las letras con las del cuerpo humano, tanto en la caligrafía árabe como en el diseño de tipos occidental desde el Renacimiento [Figura 11]. Sin ir más lejos, la palabra “tipo” en español invita a la confusión y personalización de la letra. Desde hace tiempo los tipos se analizan en términos corporales (tienen cola, cabeza, miembros...) y en el lenguaje habitual de los diseñadores se habla de la “anatomía de la letra” [Figura 12]³⁹. En este sentido, hay que insistir en que el material que Sánchez utiliza para sus composiciones son trozos de la anatomía de los tipos (remates y miembros), es decir, tipos descuartizados, desmembrados.

Esta visión permite analizar sus obras desde una nueva perspectiva mediante la cual el espacio alfabetizado se convierte en el retrato de una catástrofe en la que los tipos mutilados han quedado atrapados en la superficie ti(o)po-gráfica como testigos de una devastación: «Cuerpo enduelado, *martirizado* (griego mártys-yros, “testigo”), apasionado, herido y dislocado, ofrecido al otro más allá de las intenciones o de las expresas voluntades: cuerpo expuesto al otro» (Santos 239-240). Estas letras cadáver, pedazos de letras, se exponen como si fueran trozos de una naturaleza muerta: lo vivo despedazado y expuesto como en una vanitas.

³⁹Uno de los proyectos más recientes en este sentido que explota esta metáfora es el del artista austriaco Andreas Scheiger que construye letras esculturales sobre las que crea el efecto de apertura quirúrgica, dejando ver sus músculos y huesos interiores. Además, otros proyectos consisten en crear letras con materiales naturales y cultivarlas como si fueran injertos para verlas evolucionar <http://glandis.com/30623/gallery> [Figura 13].

Efectivamente, tal y como hemos explicado, Sánchez somete a estos tipos a largos y minuciosos procesos de guillotinado y rasgado manual en su estudio. La pintora rapta y lleva a su mesa de operaciones a estas letras que retuerce, estira, arruga, corta y mutila recreándose en las heridas de guerra. Pero a las que también repone –pega– para terminar exponiendo su bellísimo proceso traumático. Esta macabra tortura contra la letra da como resultado la recreación del texto mutilado sobre el lienzo con nuevas combinaciones. Y, curiosamente, el violento proceder deformante de anular lo escrito, se contrapone con la minuciosidad casi artesanal⁴⁰ con la que Sánchez lo recompone para que aún mantenga aspecto gráfico, ya que el resultado⁴¹ son tiras de palabras y frases a medias, que crean una suerte de escrituras inventadas y cosidas por las tiras de papel, que dejan ver las cualidades táctiles de la celulosa.

Como vemos, la técnica del collage implica una agresión, especialmente si al pegado le precede el proceso troceo. Al mismo tiempo, supone la puesta en práctica de un juego de combinatoria y montaje-desmontaje del texto en su forma y contenido⁴². No en vano, el collage y –especialmente el fotomontaje–, tal y como apunta Didi-Hubermann, es un procedimiento creativo de carácter violento que nace con la guerra:

Tras la *gran carnicería* de la Primera Guerra Mundial, los dadaístas se habían divertido desglosando poéticamente la noción misma de información por vía de prensa proponiendo recortarlo todo en mil trozos, como a ello invita el texto de Tristan Tzara “Para hacer un poema dadaísta”⁴³ (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posesión*, 19).

⁴⁰Sánchez elimina el aspecto industrial de las tipografías para transformarlas en piezas únicas, dejando(se) los tipos sobre el lienzo. Mediante sus manos y tijeras, les transfiere calor humano; les unta pegamento, los pone en fila y los convierte en trazos de artesano. De este modo, se rebela contra lo automático y homogéneo de la máquina, aprovechándose de sus recursos pero transformando los resultados manualmente en algo único: «Sorprende ver algo cálido, humano y poético realizado con un material frío e industrial que presenta una doble lectura entre fondo y forma, en abandono de grises bajo un texto en abstracción que lleva letras al límite de atraer a su lectura o ya no buscar más ser leídas» (Sánchez).

⁴¹Resulta muy interesante el parecido que su escritura guarda con los Captcha, acrónimo de “Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart”. Los Captcha son los códigos de palabras deformadas que se nos pide descifrar e introducir para realizar ciertas acciones en Internet por razones de seguridad [Figura 14].

⁴²«Tal es el doble régimen que describe el verbo “desmontar”: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la reconstrucción estructural. Montar y desmontar también remiten al juego» (Didi-Huberman, *Ante el Tiempo* 173).

⁴³«Coja un periódico./ Coja unas tijeras./ Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema./ Recorte el artículo./ Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa./ Agítela suavemente./ Ahora saque cada recorte uno tras otro./ Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa./ El poema se parecerá a usted./ Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo» (Tzara, *Siete manifiestos DADA*).

La mayoría de los cortes que Sánchez efectúa a las letras consisten en eliminar los bordes superiores e inferiores, dejando las tipografías abiertas. Al abrir y exponer la letra, queda sujeta a la invasión del fondo en el hueco puro de sus ojales⁴⁴, *dándose*⁴⁵ a otros significados, a la par que haciéndose indescifrable. Así se da en la obra de Ana Sánchez una suerte de tensión entre el fenómeno de lo abierto y lo cerrado⁴⁶, de lo legible y lo ilegible. «Mientras busco la orilla de las palabras que recorto, están esas cosas que no se pueden decir con palabras, que se dicen con palabras, que se abren como cremalleras y cierran entre sí cuando aprietas los dientes» (Sánchez).

⁴⁴La tipografía llama “blanco interno” y “ojal” al espacio cerrado de algunas letras como: g, B, D, P, o R. **[Figura 12].**

⁴⁵Las letras quedan abiertas y expuestas como quedan los miembros inferiores en *Dándose: 1º el salto del agua, 2º el gas de alumbrado* 1946-1966, de Duchamp a la que hacíamos referencia en la introducción de este trabajo **[Figura 6, Introducción].**

⁴⁶«Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. En este “horrible dentro-fuera” de las palabras no formuladas, de las intenciones de ser inconclusas, el ser, en el interior de sí mismo, digiere lentamente su nada» (Bachelard, *La poética del espacio* 250).

Explorando los límites de la legibilidad

(Sobre)-escribir lo *otro*

Para la composición de la mayoría de sus collages, Sánchez distribuye la nueva escritura de forma lineal a lo largo de este espacio que hemos dado en llamar to(i)po-*gráfico*. De este modo, y como ya hemos sugerido, el aparente intento de hacer ilegibles las líneas de escritura, choca con el hecho de que los trozos de *serifas* y bordes de tipos se exponen linealmente y de izquierda a derecha, –en el sentido de las escrituras fonéticas occidentales– como pidiendo ser leídos; más aún, la superficie pictórica mantiene los ritmos grises –combinaciones de blanco y negro; fondo y forma– propios de un texto⁴⁷. Por virtud de esta distribución de elementos plásticos, el espacio de la obra de arte se convierte en el espacio de la to(i)po-*grafía*, la página en blanco sobre la que el collage recrea la apariencia de un texto que se solapa con el anterior ya destruido: una suerte de sobre-escritura acumulada como se acumulan los sedimentos topográficos. Mediante la nueva reescritura en collage de variaciones rítmicas de vacíos y llenos en forma lineal, Sánchez oculta el significado original del texto para narrar uno nuevo que, esta vez, apela a las emociones en lugar de a la razón. Sus obras mantienen el aspecto de escritura como para atraer al espectador a su lectura pero, cuando nos acercamos, el texto enmudece:

Las letras nos atraen. Al percibir un mensaje escrito, tendemos a leerlo, a descifrar su significado ... incluso cuando se trata de textos que no somos capaces de entender. Pero junto al encuentro verbal aparecen otras sensaciones que ponen en juego múltiples mecanismos perceptivos. Las formas, el color, la adscripción estilística de los textos, su presencia ... (Huerta 15).

⁴⁷Como si se tratara de una composición plástica, en la escritura o la edición hay proporciones y determinadas alternancias de blancos y negros que resultan más o menos agradables a la vista. «La palabra consiste en formas –blancas y negras– que constituyen una unidad rítmica. Si el ritmo está ausente, no hay palabra, aunque las letras estén diseminadas sobre el papel en la secuencia correcta» (Noordzij 39). «La relación entre forma y contraforma, que en la escritura se traduce como la relación entre blanco y negro, constituye la base de la percepción. La interpretación de toda sensación por cualquiera de los órganos sensoriales funciona según este principio» (13). O más adelante: «Las particiones negras entre los intervalos blancos pueden ser similares, pero deben ser equivalentes, es decir iguales en su valor, porque de lo contrario perturbarían el ritmo» (40).

Sus composiciones se asemejan a paisajes que se convierten en una suerte de mapas verbales, en los que el dibujo de cada palabra y la reproducción de cada accidente textual ocupa su exacto lugar, como una toponimia de significantes y de significados, dispuestos según un difícil pero eficaz equilibrio en el que lo verbal queda supeditado a la voluntad de la forma. La obra de Ana Sánchez recuerda que la escritura se encuentra en un terreno movedizo entre el lenguaje y la imagen y que no se constriñe únicamente a la cultura del libro sino que circula libre en el espacio, que no acepta límites, más aún en la actualidad en la que el espacio virtual requiere de una escritura multidimensional, multifacética, escurridiza y permeable. Sus obras hablan de la naturaleza híbrida de la escritura como transmisora de significado (representante de) y como realidad física en sí (representada), perteneciendo a dos registros: el visual y el oral, y deviniendo así emblema de la doblez icónica y mixta de la escritura. Esta es la clave del juego binario de Ana Sánchez que, como conocedora de los elementos de que se constituyen tanto la imagen como la escritura, reconstruye la linealidad, los ritmos y las proporciones, pero ocultando su posible interpretación desde el Logos⁴⁸.

Por todo ello, el espectador alfabetizado es abocado a un estadio de bipolaridad provocada por los eternos conflictos entre la escritura y la imagen ya que le expone al estado binario del *graphein* ante el que el cerebro se debate entre mirar y leer, viajando de un hemisferio al otro del cerebro, sin encontrar apaciguamiento. Sánchez manipula las letras para así arruinar todo el sistema sobre el que se erige el discurso fonético. Rotas las letras y perdida su capacidad de pertenecía al sistema del alfabeto, ya no pueden cumplir el papel de significantes para pasar a ser imagen, una escritura *otra*⁴⁹. Reconocemos estos trazos como escritura sólo porque sabemos que se trata de escritura y porque los vacíos y los llenos se organizan siguiendo diversas pautas y secuencias, que terminan por crear una sintaxis de formas y símbolos, una pintura-escritura más plástica que verbal, una peculiar grafía que acaba convirtiéndose en una eficaz y muda metáfora de la incomunicación y el extrañamiento.

⁴⁸«El libro, el saber muerto y rígido encerrado en los libros, las historias acumuladas, las nomenclaturas, las recetas y las fórmulas aprendidas de memoria, todo eso resulta tan ajeno al saber vivo y a la dialéctica ...» (Derrida, La Farmacia de Platón, la Diseminación, 106).

⁴⁹La mutilación de libros, hojas o tipografías añade otra carga conceptual vinculada al hecho de la alteración del rol comunicativo original. Los caracteres o tipografías cercenadas se tornan indescifrables, las palabras quedan ocultas y su dimensión básicamente icónica y visual que ya no dependerá de los antiguos significantes ni significados (Medina de Vargas en Sánchez «De palabras...» par 4).

Condiciones de la legibilidad y la lecturabilidad

Efectivamente, cuando Ana Sánchez actúa contra el texto rompiéndolo, la intención última es la de hacerlo ilegible. Sin embargo, como hemos visto, en ocasiones y tras un gran esfuerzo, las letras se pueden llegar a identificar aunque la reconstrucción del sentido siga pareciendo tarea imposible. De este conflicto que se da en sus obras se desprende, en definitiva, el debate de la escritura por definirse entre lo verbal y lo visual y, aunque la obra de Sánchez no guarde relación directa con el diseño⁵⁰, sus propuestas visuales se prestan al análisis de preocupaciones de la disciplina de la tipografía como son las condiciones para la legibilidad de los tipos, algunos aspectos del proceso de lectura, y los conceptos de legibilidad y lecturabilidad⁵¹.

Uno de los debates clásicos, pero aún actuales, de la tipografía radica en las razones y los límites por los que una letra se hace legible o ilegible, es decir, sobre las condiciones y capacidades comunicativas de una fuente. Para este fin, debemos preguntarnos por el concepto de legibilidad y la relación que guarda con la escritura y, más concretamente, con la escritura de tipos. Aunque Roland Barthes y el círculo estructuralista hayan afirmado lo contrario, partiremos del hecho de que la tipografía es una escritura que surge, en principio, con vocación de ser leída⁵². Por ello, y como hemos indicado con anterioridad, uno de los puntos en que se suele centrar la disputa sobre lo legible gira en

⁵⁰«Ana Sánchez no entiende su arte en relación con el diseño: nada de nuevas tipografías, titulares atractivos, ni novedosas maquetas de páginas. Esto la aleja definitivamente de las primeras vanguardias. Tampoco es su lugar el de aquellos artistas que construyen su pintura maridada con gestos caligráficos, como una suerte de renovadas escrituras» (Torné 239).

⁵¹En español no suele emplearse el término lecturabilidad fuera del contexto del diseño de letras y, en general, se emplea el de “legibilidad” para ambos. “Legibilidad” se refiere al reconocimiento de tipos y distinción de unos con respecto a otros, mientras que “lecturabilidad” tiene que ver con la facilidad o comodidad con la que se lee un texto. En la tesis de Szigriszt (8-9) hay una extensa definición del concepto de “legibilidad” en español y que, por tanto, también incluye nociones de “lecturabilidad”: «entendemos por legibilidad la claridad tipográfica ... La legibilidad es el libro adecuado para el niño adecuado en el momento adecuado ... La ciencia de la legibilidad constituye el análisis de contenido tanto tipográfico como lingüístico. La legibilidad es la utilización de los caracteres tipográficos lo más adecuadamente posible, la disposición de las frases en la página, la arquitectura tipográfica, la colocación en la página, así como la estructura lingüística y semántica de esas mismas frases, más o menos apropiadas a una lectura rápida y a una buena memorización» (Szigriszt 8-9).

⁵²Para Barthes, por ejemplo, la función de la escritura no se limita únicamente a la comunicación: «En nuestros tiempos se han creado por parte de los artistas “escrituras falsas” y todas son válidas. Simplemente unas son descifrables y otras no: Quiere decir que el significante es libre, soberano. Una escritura no tiene necesidad de ser “legible” para ser una escritura con pleno derecho» (Barthes “Variaciones sobre la escritura” en Campa 36).

torno a la conveniencia o no de los remates⁵³. Puesto que los remates son un pequeño elemento más del cuerpo de la letra, la cuestión no se ha centrado únicamente en el papel de las serifas, sino que todos y cada uno de los elementos que componen una letra han sido cuestionados respecto a su labor en aras de la comprensión del texto. En la historia de la tipografía hay dos textos clásicos que ilustran las experimentaciones que se han llevado a cabo al respecto y que, visualmente, guardan mucho parecido con “Carteles” y “Reflexiones” [Figuras 16 y 18].

Por una parte, está el proyecto del notario francés Maître Leclair, que en 1843 publicó un libro con el texto en renglones cortados horizontalmente por la mitad [Figura 15]. Este experimento, que en principio tenía la intención de abaratar el coste de los libros, demostró que es posible leer viendo solamente la parte superior de las letras (con la de abajo sólo resulta imposible porque se aprecian menos elementos diferenciadores). De acuerdo con la tesis de Szigriszt (22), del experimento de Leclair se extraen las siguientes conclusiones respecto al proceso de lectura: 1. El lector lo que hace es adivinar, más que leer: un hábito adquirido en la infancia. 2. La mitad de una palabra, o acaso la cuarta parte, basta para adivinar la totalidad. 3. Si esa palabra no existiese, sería adivinada al encadenar la anterior con la siguiente. 4. La mayoría de los lectores no leen más que la parte superior de las líneas. 5. Esta parte superior, con sus acentos, basta para leer corrientemente y más deprisa. 6. Si se constatan los cinco puntos anteriores, es evidente que la parte inferior de la escritura no es útil.

Otro experimento más reciente es el de Phil Baines de 1991: *Can you (and Do You Want to) read Me?* [Figura 17], publicado en el primer número de *Fuse* y en el que redujo las letras al mínimo indispensable dejando sólo algunos de sus trazos para probar que, así como las palabras son reconocidas simplemente a partir de sus primeras letras y por el contexto, las letras podían ser reconocidas sólo a partir de algunos trozos.

La destreza que prueba el ser humano al poder leer a partir de fragmentos se debe a su capacidad para completar información⁵⁴ de lo que le resulta conocido, y a que, según se ha podido demostrar, en el proceso de lectura la mirada no recorre el

⁵³Los expertos aún no se han puesto de acuerdo sobre hasta qué punto los remates contribuyen a la lecturabilidad de los tipos aunque en principio su existencia no se debe a razones únicamente estéticas sino que contribuyen a la unión visual de las letras en sí.

⁵⁴«Los seres humanos tienen una capacidad increíble de reconocimiento, de completar fragmentos de datos esparcidos por la memoria con la velocidad del rayo. El inventor del puzle aprovechó esta facultad» (Unger 52).

ancho y largo de cada trazo de la letra, sino que tan sólo focaliza ciertas partes ésta⁵⁵. El verbo “leer” se relaciona etimológicamente con el verbo “ligar” es decir que, leer no es otra cosa que ligar fragmentos, recopilar signos, palabras, frases y, en último término, sentido. Y el itinerario que nuestros ojos realiza de un pedazo a otro de letra adquiere la forma de un salto⁵⁶:

... al leer obtenemos un sentido a partir de fragmentos de texto. Tus ojos avanzan a saltos sobre los renglones. Entre cada salto (sacada) se detienen un instante (fijación) y recogen retazos de texto cuya longitud varía entre un par de signos y unos dieciocho. Los saltos sacádicos⁵⁷ miden unos dieciocho signos, así que las fijaciones se sobreponen (Unger 60).

Entonces, si sólo leemos trozos de letras, podemos comernos los bordes restantes como propone Sánchez; pero, por otro lado, si borramos las orillas incorrectas, el eficaz sistema sobre el que se asienta todo nuestro conocimiento, fracasa y nos aboca a la incomunicación. Desde el posestructuralismo la obra de Sánchez puede interpretarse como una demostración irónica de lo absurdo del sistema alfabético-fonético puesto que éste, no sólo se muestra incapaz de representar a la realidad misma, sino que incluso el modo en que se presenta a sí mismo resulta limitado desde el momento en que, al despojar a una letra de un brazo, se puede confundir con otra y volverse irreconocible. Visto así, Sánchez prueba la fragilidad del sistema sobre la que se asienta el discurso de la tradición occidental.

Como venimos observando, la legibilidad no depende exclusivamente del diseño del tipo, sino que nuestra mente y el grado de entrenamiento para el reconocimiento de letras juegan un papel importante ya que los estudios coinciden en que el proceso de lectura se basa sobretudo en cuestiones de hábitos y costumbres. Partiendo de la base de que el alfabeto en sí mismo ya es una convención, la propia disciplina de la tipografía, por las características del sistema con el que trabaja, se encuentra limitada por estas

⁵⁵«Las investigaciones han demostrado que, contra lo que es creencia general, el ojo no puede hacer un barrido de página mediante un suave fluido y rítmico movimiento por línea. La realidad es que a lectura se produce por medio de una serie de sacudidas, pequeñas oscilaciones llamadas nistagmos» (Szigriszt 11). Fue el oculista francés Javal quien descubrió que los ojos ven a saltos y no a ritmo constante.

⁵⁶Al leer lo que se fija más es la parte izquierda de un grupo de signos (es decir, el principio, puesto que leemos de izquierda a derecha) y se fijan máximo 18 signos, o sea, dos o tres palabras; el resto del campo visual queda borroso. Fijamos una parte de la palabra y en cuanto nos resulta familiar hacemos un salto ocular.

⁵⁷Hay que tener en cuenta que también las imágenes se perciben con saltos sacádicos.

convenciones⁵⁸; a estas hay que añadir los, ya citados, condicionantes de legibilidad que dependen en gran medida de los automatismos de lectura aprendidos que se albergan en el cerebro.

El hecho de que las escrituras de Ana Sánchez estén dispuestas sobre el lienzo de forma lineal o imitando la apariencia de una página escrita, nos incita a la lectura de modo que, aunque apenas podemos reconocer las letras, vemos letras; en el momento en que el cerebro las reconoce como tal, aunque sea sólo por un trozo de ellas, somos convocados a la actividad de lectura pues con un indicio textual mínimo es suficiente para que los engramas de la red neuronal se pongan en marcha instantáneamente y empecemos a leer, tal y como demostraron los experimentos de Leclair y Baines. Reconocemos la escritura en su obra porque sabemos que lo es, porque sabemos cómo se presenta la lectura, porque hemos aprehendido sus signos y hemos automatizado el proceso de decodificación. El cerebro⁵⁹ almacena patrones de signos que es capaz de reconocer aunque estos presenten ciertas modificaciones de tamaño, espaciamiento, forma o, incluso, aunque se presenten fragmentados; esto se debe a la flexibilidad cerebral en el proceso de reconocimiento, y porque es capaz de completar información de forma espontánea. Los textos rotos de Ana Sánchez se encuentran en un campo limítrofe entre lo legible y lo lecturable porque, en algunos casos, las letras se pueden distinguir unas de otras aunque el mensaje no se puede obtener; y en otros casos, sus obras atraen al espectador a la lectura como un libro bien editado para luego, al aproximarse más, denegársela.

⁵⁸« ... el ritmo lento de los cambios en la tipografía no depende tanto de la mentalidad del diseñador o de los lectores, como el de los automatismos que intervienen en la lectura. En cierto modo, son las propias letras las que hacen que sigan siendo como son ...» (Unger 38).

⁵⁹«Investigaciones neurológicas recientes han demostrado que en la parte izquierda posterior de la corteza cerebral existe una pequeña zona que reconoce el texto, las letras o sus partes. Se supone que esta área está especializada en el reconocimiento de información gráfica elemental» (Unger 88).

Lectura transparente: declarar el silencio a la letra

Como venimos desarrollando, leer es un proceso cognitivo que requiere un desciframiento para luego obtener un significado. En el caso de Ana Sánchez, se nos plantea solamente la primera parte y lo hace en forma de juego que consiste en adivinar letras o palabras a partir de sus trazos deformados y abiertos. Sin embargo la comunicación semántica nunca llega; por el contrario, la obra se limita a abrir las letras para abrirlas también a lo significativo de modo que no hay una solución única a este juego de lectura sin argumento. «Todo libro abierto, toda doble página ofrecida al lector tiene algo de ventanal, una gran ventana de dos hojas que abrimos de par en par y que nos ofrece un texto-paisaje: usualmente una apacible campiña de líneas paralelas» (Torné 240). Esta comparación de la obra de arte con un ventanal abierto al mundo es frecuente desde el Renacimiento y parte de la premisa de un empleo correcto de la perspectiva. Es decir, la metáfora plantea la naturaleza del arte como imitación certera de la realidad, como una ilusión óptica (y por lo tanto irreal) del mundo y supone la aceptación y aplicación de la norma para que la estrategia funcione. No se trata de una apertura a la propia obra en ningún caso⁶⁰.

En el campo de la escritura como representante de la realidad o al menos, como medio de acceso, se parte igualmente de la capacidad de lectura y del cumplimiento de unas normas de legibilidad que es lo que en pintura correspondería a la perspectiva lineal⁶¹. En este sentido, un debate actual que preocupa a los diseñadores de tipos es el del establecimiento de límites en la creación de fuentes nuevas, y el de la pregunta de hasta qué punto ha de primar la facilidad de lectura de los tipos sobre la imaginación del tipógrafo y viceversa. En el fondo de este debate está la idea de si la tipografía es un arte y, por lo tanto la creatividad debe prevalecer sobre la legibilidad, o si, por el contrario, se trata de una forma de artesanía en la que el arte debe estar al servicio de la utilidad, de la lectura.

Son muchas las variables que influyen en la legibilidad del mensaje escrito: el tipo y el cuerpo de la impresión, el tamaño del espaciado entre palabras, líneas

⁶⁰De aquí que el informalismo abstracto de los años 50 se caracterice, sobre todo, por la afirmación de la opacidad material de la obra que, lejos de conducir la mirada hacia el punto de fuga, provoca un efecto de choque con el lienzo, como si nos topáramos con un muro no dejando otra opción más que la contemplación de la pintura sin más.

⁶¹Recordamos aquí lo que se desarrolló en la página 119 del punto “I. De la invención e historia de la escritura al concepto de lo *escritural* y lo *escriturable*”, sobre la habilidad de reconocer la perspectiva lineal y cómo está emparentada con la alfabetización.

o párrafos, el ancho de los márgenes, las clases de tinta utilizada, así como la textura, el color y el brillo del papel (Szigriszt 15).

El diseño es un arte, pero al servicio de la lectura y, por lo tanto, no ha podido llegar muy lejos en el desarrollo de la autorreferencialidad de la escritura, salvo en el campo del arte plástico. Así lo cree la teórica y diseñadora de tipos Beatriz Warde, quien desarrolló la idea de la tipografía transparente, comparada con una copa de cristal⁶². En su opinión, el criterio principal para la creación de fuentes nuevas no debe ser la innovación estilística sino la legibilidad ya que los trazos están al servicio del acceso al sentido del texto. Es decir, que para que el diseñador se luzca, el centro de atención no puede ser la letra sino lo que representa:

El tipógrafo de libros tiene ante sí el trabajo de erigir una ventana entre el lector, que se encuentra dentro de la habitación, y el paisaje que son las palabras del autor. Y la puede hacer de un cristal tallado, de hermosa belleza pero de poca utilidad como ventana; esto es, puede utilizar un magnífico tipo gótico que queda muy bien para ser visto, pero no para ver a través del mismo. O puede utilizar lo que yo llamo tipografía transparente o invisible (Warde par. 17).

Warde aboga por esconder, disimular el medio para facilitar el acceso al significado: «... lo más importante en la imprenta es transportar el pensamiento, las ideas, las imágenes de una a otras mentes» (par. 7). O lo que es lo mismo, apuesta por una escritura que sólo transporta y que ha de hacerse invisible y generar un silencio. La noción de transparencia lingüística implica inmaterialidad, comunicación y mínima creatividad, mientras que Sánchez propone exactamente lo contrario: reivindica la presencia de la materia, la incomunicación racional y la creatividad con las letras. En conclusión, este conflicto se resume en la incapacidad de leer y mirar al mismo tiempo y la necesidad de apostar: Warde, diseñadora de tipos, lo hace por la lectura mientras que, Sánchez, artista, se decanta por la contemplación estética.

⁶²El texto “La copa de cristal” tenía como título original «Printing Should be Invisible» y fue una conferencia impartida en Londres en 1930. Fue publicado en 1955 junto a otros ensayos bajo el título de «The Crystal Globet: Sixteen Essays on Typography» aunque se mantiene como una obra de referencia en este terreno. Es famosa su comparación de la tipografía con una copa de cristal: «... la mayoría de las virtudes atribuidas a la copa de cristal tienen su paralelismo en la tipografía. En ella tienes el largo tallo que evita que la huella de tus dedos marquen la copa ¿Por qué? Porque nada debe nublar tu vista del fogoso corazón del líquido. ¿No tienen la misma utilidad los márgenes de las páginas de un libro que evitan que tapes con tus dedos la caja del texto? Otra cosa: el vidrio de la copa no tiene color o presenta un color discreto ya que los buenos catadores juzgan al vino, entre otras cosas, por su color y les molesta que algo lo altere. Existen cientos de manierismos en tipografía tan imprudentes y arbitrarios como llenar con vino de Oporto copas de cristal rojo o verde» (Warde par 3).

Por eso, las innovaciones muy radicales fracasan en tipografía porque cuando los tipos se salen de lo convencional, el lector deja de leer para empezar a mirar y es imposible mantener las dos actividades cerebrales al mismo tiempo:

... Mezclar un texto corto con imágenes, por ejemplo, o hacer letras con formas de animales, no es el problema. Componer un texto largo de esta manera empuja al lector también a mirar, y por ello resulta difícil de leer. Las causas del fracaso de tales experimentos y la perenne vigencia de las formas conocidas hay que buscarlas en el progreso de la lectura, en el modo en que los ojos reconocen el texto el cerebro procesa” (Unger 35).

O, dicho de otro modo:

mientras ves letras y reconoces palabras, estás procesando lenguaje. Esa sería una de las razones por las que no ves letras durante la lectura (Unger 122).

Cuando el observador de la obra de Ana Sánchez se sitúa frente a sus propuestas plásticas, lo hace con la certeza de que lo que se despliega ante su mirada es una imagen y por lo tanto, es principalmente el hemisferio derecho de su cerebro el que se activa. Sin embargo, como hemos indicado antes, desde el momento en que se perciben esos trazos como residuos textuales, el hemisferio izquierdo se pone en marcha y, de forma automática, se esfuerza por descodificar los signos. Parecería que en este momento combinatorio –video-espacial y verbo-secuencial– podríamos funcionar de forma más completa, tanto desde la emotividad como desde el análisis, y sin embargo, esta plenitud no se da, puesto que no se puede leer y mirar al mismo tiempo; lo que se produce es un choque:

[la palabra] confina al lector a una ruta predeterminada construida a partir de una línea horizontal de letras para ser descifradas de izquierda a derecha y de arriba a abajo. De hecho, las actividades de mirar y leer ocurren a dos ritmos muy diferentes y suponen diferentes mandatos de percepción –el cerebro debe configurar conciencia en dos modos distintos para cada actividad y simplemente, no podemos hacer las dos simultáneamente⁶³.

⁶³[la palabra] «confines the reader to a predetermined route constructed from a horizontal row of letters to be deciphered from left to right and top to bottom. Indeed, the activities of seeing and reading occur at quite different tempos and involve different ordering of perception –the brain must configure consciousness in distinct ways for each activity and we simply cannot do both simultaneously» (Morley 9).

Si leemos no vemos y si miramos no leemos. Entonces, si en el espacio to(i)po-*gráfico* no nos está permitido ni ver ni leer, lo único que nos queda es la ceguera y enmudecer: «El espacio tipográfico choca con el espacio pictórico, generando híbridos inestables en los que la presencia material de las letras se completa con su papel como portadoras de significado»⁶⁴. Ante la obra de Sánchez, estamos convocados a la guerra del silencio en la que se demuestra que el exceso de palabras –el discurso oficial, la palabrería– nos aboca a la nada para, desde aquí quizá, trascender. Al romper la materialidad de la escritura, Ana Sánchez oculta intencionadamente el mensaje y, mediante estas artimañas estenográficas, su obra nos invita a ir más allá del lenguaje: «así puedo acercarme a emociones inaprensibles que superan el mismo lenguaje, para intentar detener ideas que se escabullen de la razón» (Sánchez).

Precisamente, en el capítulo 4, “Letras que desaparecen”, de su libro, Unger habla del silencio que provoca la lectura. Es decir que para que las letras hablen y se comuniquen, es necesario que surja un silencio comunicativo para que las letras desaparezcan. Por lo tanto, invisibilidad y silencio (interior) son prerequisites para la lectura porque este fenómeno crea una suerte de efecto, similar al de la perspectiva en la pintura, que facilita el acceso al mundo de la obra:

Cuando el lector o lectora de medios se sumergen en la lectura, el entorno se reduce a la revista, libro, diario o pantalla. El texto se convierte en su mundo. El entorno se esfuma, junto a la mayoría de sus señales ... La lectura crea un silencio propio ... Le hablas a alguien que lee, y este sólo reacciona tras repetidos intentos ... El silencio se genera cuando un texto provoca que te adentres en él. Te orientas al interior y te entregas a la lectura. De acto consciente, la lectura se transmuta en acto inconsciente: deseas leer, empiezas a mirar y tan pronto como profundizas en el texto, te encuentras leyendo automáticamente ... Simultáneamente con la gestación del silencio sucede otro hecho milagroso: no sólo el entorno parece que se esfuma, sino que incluso el objeto que es el centro de tu atención. Las negras letras impresas se disuelven en tu pensamiento Por un breve lapso de tiempo los negros signos desaparecen del podio, cambian de ropajes en un instante, y regresan en forma de ideas, imágenes y también como voces y sonidos. Primero se evapora tu entorno y luego el objeto de la lectura se torna invisible, dicho de otro modo, ambos se retiran al nivel inconsciente. Cuando se logra esta obra de arte, el contenido del texto se derrama directamente sobre la mente del lector» (Unger 43-44).

⁶⁴«Typographical space collides with pictorial space, generating unstable hybrids in which the material presence of the letters completes with its role as a carrier of meaning» (Morley 135).

Del Tipo al *Typo*: el reino de la errata

Yo sentía una discrepancia instintiva frente al poder; una necesidad de amotinarse contra el soberano, como representante de una sistema que anulaba a la persona. No se trataba de un sentimiento ni social, ni político, sino la urgencia de deshacerme, como sujeto, de unas limitaciones. Estas procedían del soberano como representante genuino del poder; y éste poder gravitaba sobre mí con un arma asfixiante: la lengua, el habla, el discurso alfabético, ya fuese escrito, u oral. Si quería liberarme del poder y ser yo como yo, individuo personalizado, o sea, libre, necesitaba redimirme del orden alfabético. Y así comenzó el cuerpo a cuerpo, la desestructuración alfabética, la ruina del discurso soberano (Viladot ctdo. en Sarmiento 191)

Como demuestran ampliamente las obras de Sánchez, cuando la lengua se hace escritura se hace visible en términos generales, es decir, entra por el ojo. Sin embargo, cuando la escritura se hace tipografía –como hemos visto y de acuerdo con el diseño de tipos más tradicional entre los que estaría Warde– las grafías han de ser necesariamente legibles lo que significa que han de tornarse silenciosas e invisibles –en el grado en que una realidad de naturaleza material (la escritura) puede hacerse lo menos evidente posible, es decir, transparente. La transparencia es esa característica de lo material para hacerse penetrable con la mirada que nos permite transcender: pasar al otro lado, no quedarse en la superficie. Para la escritura, y especialmente para la tipografía, la condición de la legibilidad obliga a la letra a renunciar a sus posibles peculiaridades físicas, se le prohíbe distinguirse por su vestido para enfundarse el uniforme⁶⁵ de *legibilidad*, y así cumplir la norma.

⁶⁵El uniforme y la uniformidad son clave para el éxito de los regímenes totalitarios, lo que se percibe en la indumentaria permitida a la población, así como en una imposición tipográfica mediante la cual el régimen y su discurso se hacen visibles y accesibles. Por ejemplo, de todos es conocida la relación de la tipografía Frankfurt con el nazismo alemán.

Mediante sus obras, Sánchez pone en jaque al sistema alfabético y lo cuestiona poniendo en evidencia su debilidad como sistema sobre el que, por cierto, se sustenta el conocimiento. “Carteles” y “Reflexiones” prueban que entre las veintiocho letras las diferencias son tan mínimas en el fondo que, perder una orilla, abrir un ojo, o eliminar un remate puede arruinar la estrategia de comunicación por completo. En otras palabras, el sistema excluye a los mutilados, a los defectuosos y, en definitiva, al otro.

De hecho, las reglas de la *legibilidad* en tipografía suelen traducirse en correcciones ópticas⁶⁶ de las letras porque este sistema sólo acepta a los tipos perfectos (armoniosos, uniformes) de acuerdo con nuestra percepción visual. Es decir, que estos son adaptados a nuestra mirada, a nuestro punto de vista único. Al romper la simetría de las letras, Ana Sánchez rompe con el tipo legible, estándar, homologado –*homo-logo*: “que dice lo mismo” (que la ley)– para permitir la entrada a otros puntos de vista, a la creatividad, a la posibilidad de cometer (errores de escritura, suicidios gráficos), en definitiva, erratas. En el acto de recuperar el papel abandonado, de romper los libros, de ocultar el mensaje y la forma del cartel publicitario, de confundir el alfabeto y actuar contra su sistema de signos, Ana Sánchez declara la guerra a la letra (formato y contenido, significante y significado) y, a través de ella, al sistema completo.

Por lo tanto, romper la letra es reivindicar el reciclaje y el uso de la segunda mano; es exigir que se paren las fábricas y la cadena de consumo; es, en definitiva, denunciar la crueldad del sistema. Sánchez interviene sobre los *tipoi*, sobre la huella del paradigma en tal grado que apenas puede distinguirse de su molde original (*eidos*) y establece una regresión al estado de signo pre alfabético. De este modo, el arte los libera de la cadena de repeticiones automáticas. Se trata de alterar el medio con el que se expresa el discurso oficial para transformarlo en cacofonías visuales, en una burla a su engranaje y sus normas ortográficas y gramaticales, su capacidad de nombrar y, por lo tanto, de imponer, su afán clasificatorio, jerárquico; nos ofrece una denuncia al mundo tal y como lo representa el lenguaje y que, por cierto, asumen la transparencia de este último.

⁶⁶ En la jerga de la tipografía y el diseño, el “tracking” y el “kerning” son estrategias para regular visualmente el espacio entre letras. El primero se refiere al inter letrado y el segundo a los ajustes visuales sobre pares o tríos de caracteres.

Sánchez lleva a cabo una propuesta artística comunicativa con una estrategia aparentemente contradictoria: una metáfora de la incomunicación, que se materializa en la transmisión de un mensaje unidireccional que el lector no puede leer para poder abrir las opciones a otras formas comunicativas más allá del lenguaje. Esta escritura transmite a través de sus curvas, contra curvas, ritmos, colores, texturas... entes puramente visuales expuestos para la escopofilia. Una mofa de la escritura como medio útil (para el trabajo, el estudio, el comercio) para reclamar su (acaso inútil) contemplación estética pura.

Para Ana Sánchez, el corazón del conocimiento no está hecho de palabras lógicas; trasciende la razón y es territorio del arte, de los sentidos y las percepciones estéticas. Ella concibe el acto creador como un proceso de indagación y conocimiento, de búsqueda de lo que hay más allá (o más acá) del lenguaje ... esta destrucción del proceso verbal no lleva a la incomunicación, por el contrario, genera un nuevo conocimiento entendible (*legible*) por cualquier espectador (*lector*), sea cual sea su procedencia o idioma. Lo que hay antes (o después) del lenguaje. Lo primordial y el origen, el enigma del lenguaje como medio contra la incomunicación (Torné 241).

Leer, lección, aleccionar, ligar, obligar, ley, legible; todos estos términos comparten la misma raíz, la del Logos, la del discurso de la razón⁶⁷. Si hay que cumplir la ley, si hay que hacerse *legible*, no se nos permite dudar ni equivocarnos, o, en términos de escritura, no se nos permite errar (errata). De esta forma, la guerra contra la letra también entraña la revisión de las normas en general y, en particular, la del predominio de la lógica. Y porque intrínseco al concepto de tipo, está el de *typo* (error de escritura, errata), la obra de Ana Sánchez es un homenaje a la escritura y, desde su creatividad, las letras ilegibles, equivocadas, desmembradas, imperfectas y con tara, nos dan la bienvenida al reino de la errata.

⁶⁷Para una revisión más amplia de estas asociaciones etimológicas, Vid. Nota 86 en el punto "I. De la invención e historia de la escritura al concepto de lo *escritural* y lo *escriturable*".

Imágenes: 2. b. Dejarse el *tí(y)po*: i-legibilidad y afasia en las letras rotas de Ana Sánchez

Figuras 1 y 2



Paredes, 1991-1993
Ana Sánchez

Figura 3



The Italians, 1961
Cy Twombly

Figura 4



Place des Fêtes, 1972
Jacques Villeglé

Figura 5



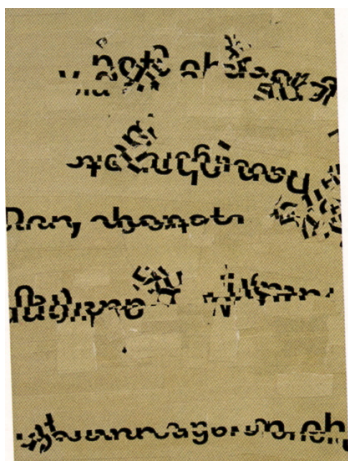
Tipos de madera

Figura 6



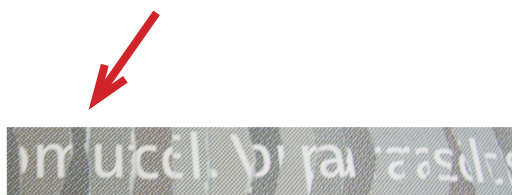
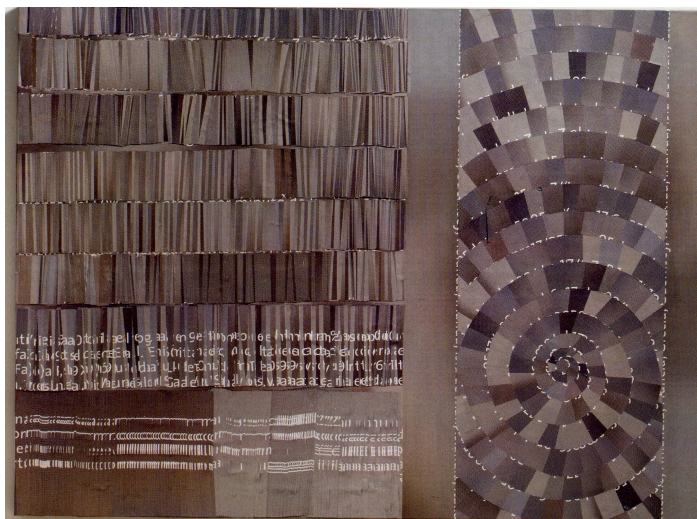
Texto 4 y detalle ampliado, 2005. De la serie "Carteles" (2005-2007)
Ana Sánchez

Figura 7



Lectura 1, 2005. De la serie “Carteles” (2005-2007)
Ana Sánchez

Figura 8



2_ Reflexiones y detalle ampliado, 2007-2008. De la serie “Reflexiones” (2007-2008)
Ana Sánchez

Figura 9



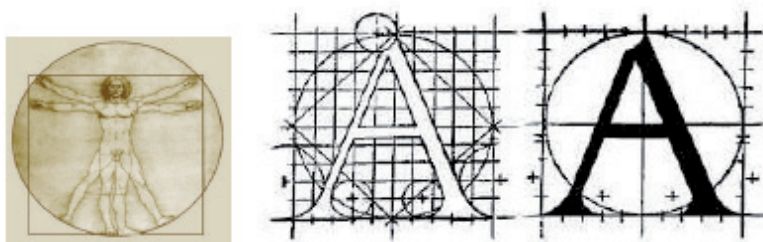
25-12 *Reflexiones*, 2007-2008. De la serie “Reflexiones” (2007-2008)
Ana Sánchez

Figura 10



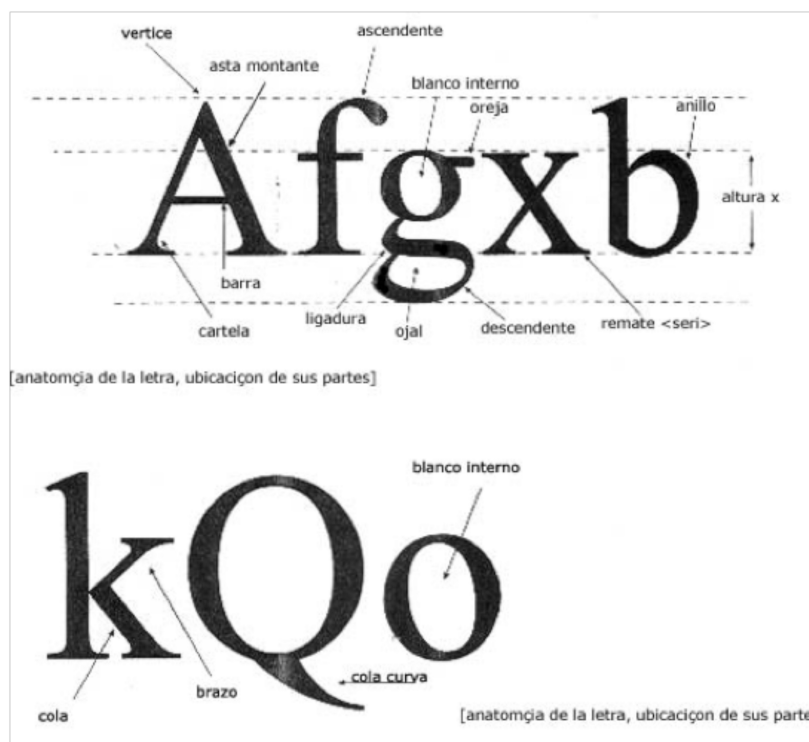
Detalle del collage de serie “Carteles” (2005-2007)
Ana Sánchez

Figura 11



Letras Geoffroy Tory en Champ Fleury, 1529, a partir del diseño del Hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci, 1490

Figura 12



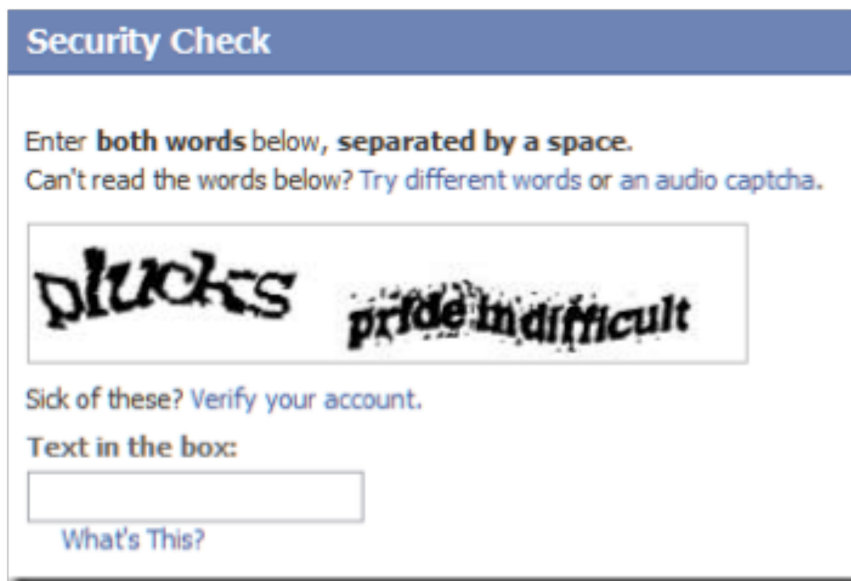
Partes de la anatomía de la letra

Figura 13



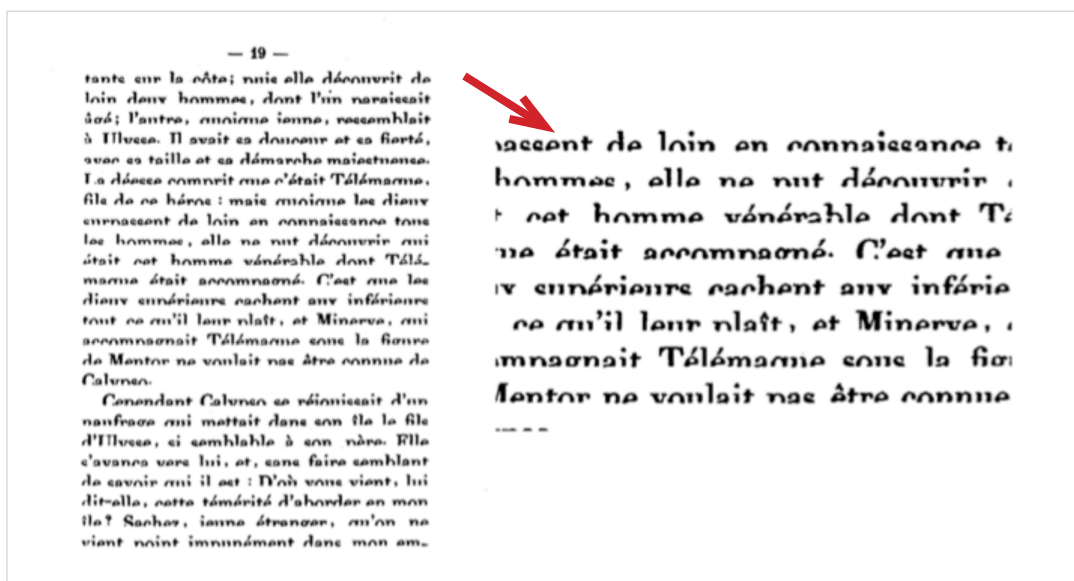
Colección de esculturas anatómicas tipográficas,
Andreas Scheiger

Figura 14



Captcha: Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart

Figura 15



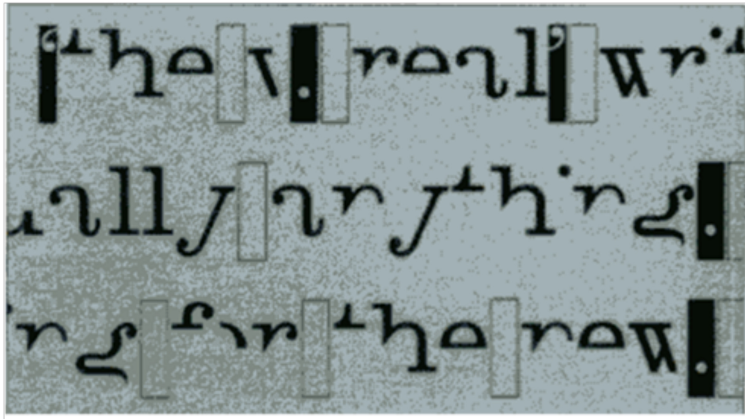
Impression Mi-Type, 1843
Maître Leclair

Figura 16



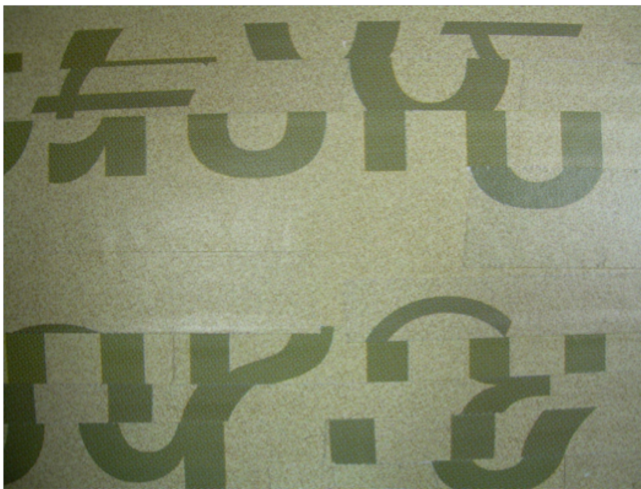
Detalle de 3_ Reflexiones, 2007-2008. De la serie "Reflexiones" (2007- 2008)
Ana Sánchez

Figura 17



Can you (and Do You Want to) Read Me?, 1991
Phil Baines

Figura 18



Detalle de Texto 13, 2005. De la serie “Carteles” (2005-2007)
Ana Sánchez

2.c. FOTO-GRAFÍA: LA CIUDAD COMO (ALMACÉN DE) ESCRITURA: “PIFOSTIO” y “NO COMPRES” DE JAVIER ABARCA:

¿Has pensado alguna vez en la tristeza que las calles, plazas, estaciones, metros, hoteles de primera, teatros, películas, bonos de comida, o las autovías mostrarían sin los innumerables carteles, sin sus mostradores de cristal ..., sin las señales luminosas, sin los falsos halagos de los altavoces? ¿e imaginas la triste monotonía de las comidas y el vino sin sus menús policromados sus etiquetas fantasía?¹ [Figura 1].

Introducción: al pie (de) la letra

Javier Abarca² centra su tarea docente, investigadora y artística en torno al arte urbano y el intervencionismo en la calle, además de ser una de las figuras más destacadas del grafiti español de los últimos años³.

Entre los frutos de su variado trabajo, Abarca desarrolló dos intervenciones urbanas desde 1999 a 2005 en el centro de Madrid que son especialmente relevantes para ilustrar algunos aspectos desarrollados en el presente estudio. El primer proyecto, y más ambicioso, fue “Pifostio” (1999-2004) que consistió en fotografiar material escrito de la calle que actualmente se almacena en una página de Internet del mismo nombre. Por otro lado, un año después, su proyecto “No compres” (2005) consistió en dejar trozos de papel en diversos puntos de la capital con el mensaje “No compres” (el mismo que da título a la serie) en un claro intento de criticar las estrategias de persuasión que incitan al consumo por parte de la publicidad. Ambos proyectos utilizan la calle a modo de lugar de recolecta o intervención de la escritura por lo que nos permiten estudiar ideas generales como la desmaterialización y redefinición de la obra de arte, el concepto de autor en

¹«Have you ever thought about the sadness that streets, squares, stations, subways, first class hotels, dance halls, movies, dining cards, highways nature, would all exhibit, without the innumerable billboards, without show windows ... without luminous signboards, without the false blandishments of loudspeakers, and imagine the sadness monotony of meals and wine without the polychrome menus and fancy label?» (Cendrars en Morley, 47).

²Deseo transmitir mi sincero agradecimiento a Javier Abarca por su ayuda, disponibilidad y cooperación durante el desarrollo de este trabajo, no sólo como artista sino como profesor y colega.

³El influyente papel de Javier Abarca (Madrid, 1973) en la escena del arte urbano se remonta a los ochenta. Se licenció y doctoró en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y se especializó en tipografía en el Colchester Institute (Reino Unido) bajo la tutoría de David Jury. Desde mediados de la década de 2000 se dedica en exclusiva al estudio y divulgación del arte urbano. Escribe textos para medios y artistas nacionales e internacionales, y de forma independiente en *Urbanario*, (<http://urbanario.es/>), principal referencia en el estudio del arte urbano en lengua castellana. Es profesor de la Universidad Complutense de Madrid, en cuya Facultad de Bellas Artes dirige desde 2006 una asignatura monográfica sobre arte urbano. Vid Apéndice bio-bibliográfico de Javier Abarca.

el arte urbano en su papel de interventor más que de creador, o el uso del espacio urbano con fines artísticos. De forma más específica, estos proyectos nos dirigen al análisis del empleo de la escritura como recurso creativo en el espacio de la ciudad, y al estudio de la propia ciudad en cuanto escritura, al mismo tiempo que lugar donde se acumula el material gráfico.

Concretamente, la táctica para la recogida de materiales que constituye “Pifostio”, nos pone en conexión con la idea de deambular como práctica artística (deriva). “No compres”, por otro lado, nos permite analizar el papel que las instituciones y el sistema de consumo han otorgado a la escritura, así como la apropiación por parte del arte de prácticas asociadas tradicionalmente a los medios de comunicación y a la publicidad. De esta forma, la ciudad moderna se asemeja a un almacén en el doble sentido de “lugar donde se guardan objetos” y también en el sentido de “gran almacén”: el lugar donde se acumula lo que la sociedad de consumo produce hasta el stock y que luego, mediante estrategias de venta que incluyen el recurso de la escritura, se propone vaciar para volverlo a llenar, incitándonos constantemente a la compra.

Como en el caso de los ejemplos que estudiaremos, tanto las prácticas artísticas como las reflexiones filosóficas que acercan la escritura a la ciudad y viceversa, lo hacen a través de dos vertientes principales que, por lo general, suelen darse combinadas y superpuestas:

Por una parte, se contempla la idea de la ciudad comparada con la página editada o un libro sin encuadernar. Esta idea no es nueva pues, arraigada en muchas culturas desde la Antigüedad, toma la ciudad como microcosmos, metáfora del mundo, al que considera una escritura de signos realizada por Dios y dispuesta para la interpretación⁴. No obstante, desde principios del siglo XIX —y especialmente en las vanguardias con la sustitución de la escritura por la práctica de andar por parte de algunos grupos, y las experiencias de la Deriva de los años 80— se ha explotado la idea de la ciudad como libro que se escribe y lee al caminar, y cuyo entramado de letras, renglones, y espacios blancos se compara con los de las calles de una ciudad [**Figuras 2 y 3**]. La semiótica, por su parte, ha estudiado esta idea del urbanismo y la imagen de la ciudad como una escritura en la que se expone el discurso del poder en convivencia con los contra-discursos populares.

⁴Hay numerosos artistas contemporáneos que han empleado la idea del mundo como tabla de signos para interpretar. Tal es el caso, por ejemplo, del poeta francés Julien Blaine (1942) que intervino fotografías de la ciudad en un intento de hacerla legible acercando los signos de Dios en el paisaje urbano a los de la civilización o, al menos, a los que él conocía. Por ejemplo en el proyecto: “Julián Blaine, constructor de íes”, se dedica a colocar puntos sobre elementos urbanos fotografiados como la Place de la Vendôme construyendo así con ella una perfecta “i”» (Gache 82).

Junto a este concepto reversible de la ciudad como escritura y de la escritura como espacio transitable (metáfora de lo urbano), surge una reflexión acerca de la escritura concreta que ahora también sale de los márgenes del libro y otros soportes tradicionales para aparecer en la calle y hacerse pública. Aunque este fenómeno se puede rastrear desde la Antigüedad, resurge con fuerza a principios del siglo XIX, al tiempo que las teorías anteriores, y coincidiendo con el surgir de la vida urbana.

Esta imagen de la ciudad poblada de escritura en carteles, vallas publicitarias, neones —pensemos en Times Square como uno de los puntos urbanos más sobrecargados de escritura del mundo— no hace sino reforzar y complementar la idea de la gran ciudad como libro que se puede leer al caminar (metafórica y literariamente) y de la que “Pifostio” es un claro exponente:

La vida contemporánea está más saturada de signos, letras, y lenguaje en forma visual que en cualquier otra época pasada —camisetas, vallas publicitarias, marquesinas electrónicas, luces de neón, medios de masas impresos— todos forman parte del paisaje visual de la vida cotidiana, especialmente en la cultura urbana occidental (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 21).⁵

En la novela *El orden alfabético*, Juan José Millás construye un mundo en el que la ciudad y la escritura se fusionan en uno y en el que conviven la idea de la ciudad como libro y el libro como espacio practicable, junto a la de escritura concreta que puebla e invade la ciudad, y que nos permite establecer una relación determinada con ella⁶. En su mundo, las palabras van desapareciendo en orden alfabético y se llevan con ellas toda la realidad que nombran. Es como si la organización antinatural de la enciclopedia ordenara lo visible:

En casa había una enciclopedia de la que mi padre hablaba como de un país remoto, por cuyas páginas te podías perder igual que por entre las calles de una ciudad desconocida ... abría a veces uno de aquellos libros desmesurados, de tapas negras, y leía lo primero que me salía al paso con la esperanza de encontrar un callejón oscuro, pero sólo veía palabras pequeñas que desfilaban por la página con la monotonía de una hilera de hormigas infinita (Millás 11).

⁵«Contemporary life is more saturated with signs, letters, language in visual form than that of any previous epoch —T-shirts, bill boards, electronic marquis, neon signs, mass produced print media— all are part of the visible landscape of daily life, especially in urban western culture» (Drucker, *The Alphabetic Labyrinth* 21).

⁶Millás sitúa el principio de este segundo mundo a partir del suelo donde termina el primero como en una relación especular. Además, el paso de un mundo a otro se practica a través del blanco entre dos líneas de la enciclopedia por donde hay una grieta.

En *El orden alfabético* renglones, callejuelas, edificios y palabras se entrelazan y fusionan hasta confundirnos creando un espacio textual que se lee al caminar.

Mi padre, entre tanto, continuaba utilizando la enciclopedia como un medio de transporte con el que llegaba a lugares que nosotros no podíamos ni imaginar ... A veces volvía de aquellos curiosos viajes con barba de tres días y expresión de cansancio, como si hubiera permanecido de verdad en algún país extranjero. En lugar de regalos, como los demás padres que viajaban, nos traía términos (14).

En esta creación literaria en la que la escritura va desapareciendo, llega a imaginar una ciudad sin escritura, enfatizando así la importancia de la misma en nuestra cotidianidad para poder orientarnos y guiarnos⁷. De este modo, la novela nos recuerda la función clave de los carteles como los mojones que marcan el territorio y hacen el recorrido transitable. Porque la escritura gestiona y regulariza el espacio de la calle y así sucede en el mapa o, como ocurre más directamente, en el Alphabet city de Nueva York, donde el barrio entero se organiza mediante sucesión de letras, o como en la litografía “City of words” de Vito Acconci [*Figura 3*]. A partir de la combinación de ambas ideas se han venido desarrollando muchas prácticas artísticas contemporáneas, que han versado sobre la escritura y el espacio urbano y que nos sirven para contextualizar los proyectos de Javier Abarca.

La ciudad como escritura y la escritura como/en la ciudad

La escritura fonética asociada a la religión, la ley y el poder formó parte desde muy pronto del paisaje urbano. Desde el inicio de las primeras ciudades y en los albores de la escritura cuneiforme, el código de Hammurabi, situado en un espacio público, es uno de los primeros ejemplos del uso de la escritura en una zona común como manifestación de la autoridad⁸. La costumbre de situar las normas escritas que regulaban la ciudad a la vista de todos se mantuvo en la Antigüedad, y se le sumó la presencia de las letras capitales de los edificios romanos que servían para probar la magnificencia del emperador mediante la escritura de su nombre. Junto a estos usos asociados al poder y a la ley, la escritura serviría para identificar los comercios del foro.

⁷«Pronto advertimos que una ciudad con calle sin identificar y portales sin números se trasformaba en un verdadero laberinto, en una trampa de la que no era fácil salir» (Millás 48).

⁸Vid sección “La escritura-testigo” en el punto 1b.

Paralelamente a estas utilidades prácticas, en las excavaciones de la ciudad de Pompeya se encontraron gran cantidad de grafitis y garabatos en las paredes de lugares públicos que documentan la existencia de escrituras alternativas de carácter espontáneo⁹. Se trataba de gente anónima que quería dejar de serlo o que, al menos, quería expresar su opinión por escrito y públicamente tal y como lo hacían las autoridades; soldados, ciudadanos aburridos en la basílica, propaganda animando a votar a uno u otro candidato en las elecciones, pensamientos personales, anuncios de luchas de gladiadores o declaraciones de amor cubrían las paredes de la ciudad, siendo éstas últimas las más abundantes¹⁰. De hecho, un testimonio de lo frecuente de estas prácticas era la existencia de la figura del “dealbator”, directamente relacionada con la escritura, quien se encargaba de repintar casi a diario las paredes para dejarlas blancas de modo que se pudiera volver a escribir sobre ellas a la mañana siguiente¹¹. Además, existía un espacio en la pared enmarcado por pilastras y llamado “album” o “tabulae dealbatae” habilitado para anuncios públicos o privados.

Además de estos antecedentes y otros ejemplos que probablemente se mantendrían a lo largo de la historia¹², es a finales del siglo XIX con el surgir de la ciudad moderna cuando ésta se llena de escritura que nos invita a leer a su paso¹³. De esta forma, el tumulto y el ritmo desenfrenados y la multitud anónima se convierten en una señal

⁹Estos escritos espontáneos solían realizarse en rústica romana aunque Robert Marichal prefiere llamarla “urbanissima” porque se concibió para escribir rápidamente y es la más frecuente en los grafitis callejeros del periodo (Mediavilla 73).

¹⁰Algunos de los ejemplos encontrados son declaraciones como “Serena está harta de Isidoro” o “Eres demasiado feo” y acusaciones públicas como “Lucilia vende su cuerpo” o “Tabernero del demonio, así te ahogues en tu vino de meado. Vendes aguachirle, sin vergüenza, y te guardas las mejores botellas”. (Mediavilla, 75).

¹¹Curiosamente, en el mundo actual del grafiti también existe la figura del borrador de grafiti, una especie de guerrilla anti vándalos cuyas intervenciones consisten en borrar las pintadas de otro, reflejando muy bien el fenómeno de rivalidad de grupos a nivel de calle que forma parte de la esencia del grafiti.

¹²La escritura espontánea realizada por individuos, lo que puede ser el antecedente del grafiti después de los citados ejemplos de Pompeya; pueden rastrearse los casos de Joseph Kyselale (Imperio Austrohúngaro, 1799-1831) y Arthur Stace, Mr Eternity (Sídney, años treinta). El grafiti como se conoce hoy se origina en Nueva York en los años sesenta. Obviamente, no es intención de este punto llevar a cabo una historia del grafiti para lo que se remite a los recursos digitales: Abarca, Javier. www.urbanario.es sobre arte urbano en general de carácter académico y (anónimo) www.escriitoenlapared.com sobre grafiti en España, muy interesante aunque menos exhaustivo y sistemático.

¹³Es interesante observar que mientras en Occidente la asociación de escritura en el paisaje urbano se da sobre todo en la edad contemporánea como una señal de modernidad, en el Islam la escritura surge como elemento intrínseco de la arquitectura y, por lo tanto, del espacio público y siempre mantuvo su valor icónico y decorativo. Además, el tamaño de muchas inscripciones extendidas a lo largo de un edificio obligó, desde muy temprano, a intercalar la práctica de andar y leer.

del entorno urbano moderno¹ a los que acompañará el elemento de la escritura. Desde este instante, la ciudad moderna se asemeja a un bosque de tipografía que los pintores impresionistas retratarán en sus pinturas como emblema de esta fugaz vida moderna que perseguían. En conclusión, podemos decir que el surgir de la ciudad moderna coincide, no sólo con la conquista de la calle en toda su visualidad por parte de la escritura concreta, sino también con la visión de la ciudad como una escritura en sí misma.² Y es así como se retoma el interés por la relación teórica entre el paseo, el territorio y sus paisajes, convirtiéndose en un objeto clave de reflexión filosófica artística y literaria del momento³.

Estéticamente, la imagen de la ciudad moderna se distingue por la invasión de elementos visuales —entre ellos la escritura—, a los que se suman otros de carácter auditivo y cuya combinación hace de la ciudad un escenario donde se acumulan ritmos, olores, ruidos, y sobresaltos característicos de la vida sinestésica moderna⁴, propiciando así el paseo por placer (y ya no sólo por necesidad).

En este sentido, Walter Benjamin describe la irrupción —siempre violenta— de ruidos nuevos que, por su carácter brusco y novedoso, producen pequeñas perturbaciones al viandante como por ejemplo el sonido de encender una cerilla, colgar o descolgar un teléfono, marcar en una cabina, un claxon, el grito de un chico que vende el periódico, e incluso el jaleo de las aglomeraciones en contraste con la, a veces silenciosa, incomunicación

¹Estamos de acuerdo con Fraticelli en que la ciudad moderna se distingue especialmente por haber surgido de la Revolución Industrial y sus nuevos sistemas de producción, cuando el proletariado empieza a habitar nuevos espacios, antes impensables, dando lugar a la gran metrópolis (Fraticelli, “La imagen literaria de la ciudad. Una aproximación” (5-15), *La ciudad como escritura*). La ciudad se va adaptando conforme a la nueva confluencia de clases que la habitan y que experimentan nuevas formas de trabajo, desplazamiento y ocio. La masa se organiza en grupos en forma de público y, como el arte y otros muchos aspectos de la vida diaria, la escritura adapta su tamaño, forma y espacio al público.

²También será ahora a finales del siglo XIX y principios del XX cuando la ciudad adquiera relevancia en la literatura por el papel que representa en el desarrollo de los seres humanos que la habitan, como marco de acción sine qua non de los personajes (reflejo de su conciencia), e incluso como un personaje más que evoluciona con el transcurrir del relato (Fraticelli, “La imagen literaria de la ciudad. Una aproximación” (5-15, *La ciudad como escritura*).

³La reflexión filosófica entorno a la ciudad no es nueva y, de hecho, podemos considerar *La República* de Platón su primer antecedente. Sin embargo, las teorías que surgirán a partir del XIX incluyen el elementos propios de la ciudad moderna y, entre ellos, la escritura.

⁴Los escritores, pintores y fotógrafos del periodo se sintieron tan atraídos por cuanto ofrecía la ciudad que se esmerarán en captar esta fugacidad propia de lo urbano, la masa anónima con prisa y, sobre todo, la escritura que empezaba a hacerse presente en el contexto de lo urbano. Los pintores impresionistas han dejado evidencias de temas como la relevancia de la lectura solitaria y privada junto a la incipiente lectura pública del momento, o la saturación de escritura en algunas calles de París. Obras literarias como *Los miserables* o *Los trabajadores del Mar* de Víctor Hugo tienen como protagonistas a las masas. La pintura por su parte centrará su interés en personajes anónimos que pueblan los bares y los parques o en la ciudad misma.

y soledad de la multitud. Todos ellos elementos que, junto la presencia de la cámara y una forma nueva de entender lo visual⁵, contribuyen a la modificación de la imagen de la urbe:

Entre los innumerables actos de intercalar, arrojar, oprimir, etcétera, el “disparo” del fotógrafo ha tenido consecuencias particularmente graves. Bastaba hacer presión con un dedo para fijar un acontecimiento durante un periodo ilimitado de tiempo. Tal máquina proporcionaba instantáneamente, por así decirlo, un “shock” póstumo. Junto a experiencias táctiles de esta índole surgían experiencias ópticas, como la producida por la parte de los anuncios en un periódico y también el tránsito significa para el individuo una serie de “shocks” y colisiones. En los puntos de cruce peligrosos, lo recorren rápidamente sucesión de contradicciones iguales a los golpes de una batería (Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire* 20)⁶.

En resumen, el urbanita tiene que atender a nuevos estímulos de la ciudad entre los que se encuentran la reciente presencia de escritura en lugares que no son los tradicionales de la página: vallas y carteles publicitarios⁷, posters, tiendas, quioscos, marquesinas, menús de restaurantes, anuncios, o nombres de las calles. Nuevos artefactos iconográficos que convierten la ciudad en un gran libro por leer cuyo paseo —siempre interrumpido— invita a la lectura pública y al vagabundeo por placer.

Una vez que habían sido confinadas [las letras] en gran medida a establecer jerarquías sobre el blanco puro de la página del libro, ahora parecían errar incontroladamente dentro del espacio vertical y virtual —sobre paredes, carteles de tiendas, vallas publicitarias, postes comerciales, señalización de calles, vehículos circulando, e incluso sobre la gente (el hombre-anuncio se convirtió en una imagen común de las calles de la ciudad a finales del siglo XIX) (Morley 19)⁸.

⁵Para más información sobre la cultura visual en el siglo XIX, recomendamos el manual: Schwartz, Przyblyski (Eds). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*.

⁶Al caminar por la ciudad somos partícipes del gran escenario/decorado que ésta es para la vida contemporánea. Como parte del espectáculo, somos susceptibles, junto a la escritura que la puebla, de aparecer en una instantánea convirtiéndonos en un personaje, en elemento de un montaje.

⁷El fenómeno de los carteles dará lugar a pintores especializados como Jules Chéret, Toulouse Lautrec o Alphonse Mucha cuya especialidad sería combinar imagen y escritura en sus variantes tipográficas sobre un cartel, adelantándose al trabajo de los diseñadores gráficos.

⁸« ... once they had largely been confined to order ranks on the pure write of the book page, they now seemed to roam uncontrollably within the vertical virtual field —on walls, shop fronts, billboards, advertising pillars, street signs, passing vehicles, even people (the sandwich-board man became a common sight in the late nineteenth-century city street)» (Morley 19).

París, además de centro artístico y literario, se convierte en la metáfora universal de la urbe gracias a las transformaciones llevadas a cabo por el barón Haussman (1853-1870). Por su parte, en 1926 Louis Aragon en *Le Paysan de Paris* se plantea la ciudad como un jeroglífico donde el *paysan*, el hombre del pueblo, se siente fascinado por todo cuanto se le ofrece y se detiene a observar los pequeños detalles, en especial los de carácter gráfico [**Figuras 4 y 5**]. A través de esta obra, Aragon sugiere un recorrido por París en el que rige el azar y por cuyo entramado de calles y escrituras se pierde el protagonista. Mediante esta asociación de paseo, lectura y escritura⁹, se inaugura el género de la *flânerie*.

Otro emblema del *flâneur* es la novela *Nadja*¹⁰ de 1928 en la que Breton, con objetivo incierto, desarrolla la idea de lo discontinuo y del desorden a través de un collage literario que evoca la dispersión de la modernidad mediante recorridos por París que se asemejan a los de una escritura automática. Baudelaire, por su parte, también contribuye al retrato del *flâneur*¹¹ en los “Cuadros parisinos” de *Las flores del mal*, mediante el esbozo de un hombre perplejo ante el gran espectáculo en que se ha convertido la urbe, un hombre que se entrega a los placeres de lo transitorio y lo efímero, encarnaciones, por otro lado, de la ciudad moderna.

Estas teorías sugieren la idea de caminar y leer, o caminar y escribir lo que permite empezar a pensar el entramado de calles de la ciudad como un texto que se escribe y describe (se “camina/lee al pie de la letra”) andando como se de-*scribe* una trayectoria¹².

⁹El *Ulises* (1922) de Joyce, la *Infancia en Berlín* (1900) de Benjamin y otras muchas del periodo, son obras que hablan sobre el vagabundeo del individuo anónimo que se pierde en la gran ciudad.

¹⁰Uno de los aspectos más interesantes de la novela es la presencia de fotografías de París y otros documentos gráficos entre las páginas (como un dibujo realizado por la propia Nadja) que conviven con el texto en una relación que resulta a veces incomoda pues, aunque no queda claro, Breton parece sustituir lo que podrían haber sido largas descripciones de algunos de los lugares de París que atraviesa en su paseo, por las fotografías que introduce sin explicación alguna. Además, curiosamente, Nadja es hija de un tipógrafo.

¹¹El *flâneur* se equipara a la figura del dandi: Se trata de un personaje masculino de clase media-alta, ocioso y dispuesto a entregarse a los placeres que le brinda la ciudad. El *flâneur* forma parte de la multitud pero se resiste a hacerlo porque no quiere perder su individualidad. La figura del *flâneur*, como hombre de la masa, es tomada de Poe por Baudelaire. Por otro lado, cuando Benjamin habla del *flâneur*, lo hace en diferido a través de Baudelaire (López Rodríguez *passim*).

¹²Por citar otro ejemplo, la escritora experimental estadounidense Bernadette Mayer (Nueva York, 1945) afirma: «A good way to write a sonet is to walk forteen blocks» <http://epc.buffalo.edu/authors/mayer/>

Los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los “giros” o “figuras de estilo”. Hay una retórica del andar. El arte de “dar la vuelta” a las frases tiene como equivalente un arte de dar vueltas a los recorridos ... Existiría entonces una homología entre las figuras verbales y las figuras caminantes ... (Certau 8).

Esta idea inspirará algunas de las prácticas poéticas y artísticas que, en el camino general de desmaterialización de la obra de arte en el contexto de las vanguardias, buscará la sustitución de la misma escritura o de la materialidad de la obra por la práctica del vagabundeo.

... las inscripciones de los letreros y de las paredes
las chapas de los anuncios chillan como los loros
Amo la gracia de esta calle industrial
Situada en París entre la calle Aumont-Théville
Y la avenida des Termes...

(Apollinaire, *Zone*)

La ciudad contemporánea como soporte de la escritura nómada¹³

Errare humanum est... La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética ... Sólo en el siglo XX, al desvincularse de la religión y de la literatura, el recorrido ha adquirido el estatus de puro acto estético (Careri 20).

¹³Pensemos que el término “nomadismo”, es decir, la idea de desplazamiento, de caminar, se asocia etimológicamente con “nomos” (ley) y la raíz de “numismática”. Por lo tanto, nomadismo y escritura mantienen en esencia una raíz semántica común. Al respecto, Vid. sección “La escritura-testigo” en punto 1b.

Errar es una práctica antigua que nos remite a la figura bíblica de Caín¹⁴, un espíritu sedentario pero condenado al desplazamiento, en busca de otro lugar donde construir una ciudad partiendo de un territorio vacío al que debe dotar de significado en su habitar¹⁵. Escribir se equipara a caminar y por tanto se dan dos formas de recorrer un itinerario, dos modos de desplazarse: por la realidad física y a través de las palabras¹⁶ (o un espacio narrativo). Leer es un viaje, es alargar vectores en el espacio; leer es recorrer un libro como se recorre una ciudad. Del mismo modo, Belén Gache habla de escrituras nómadas para describir las que no se encuentran constreñidas a modelos lineales ni causales sino que, por el contrario, realizan recorridos de tipo nómada plagados de bifurcaciones, clausuras inesperadas: una suerte de laberintos textuales que se pueden asociar a la topografía de la ciudad:

Un libro es un espacio que, como todos los espacios, está construido a partir de un tejido de vectores indiciales que funcionan como balizas de localización y orientación. Leer implica, así mismo, poner en práctica saberes espaciales: en la lectura avanzo, me detengo, me sitúo, me oriento, vuelvo sobre mis pasos, reanudo el camino, me pierdo (79).

La ciudad moderna por su parte se articula como un gran texto editado de forma que la disposición de la página puede ser comparada con la de los elementos de una ciudad. En una edición, las grafías se relacionan entre ellas jerárquicamente, de modo que el encabezado (normalmente en mayúsculas, en letra *capital*) sobresale respecto al subtítulo y el resto de las líneas que se organizan por grupos. Así mismo, en el plano de una ciudad destacan los edificios *mayúsculos* que corresponden con los puntos de poder, a partir de los cuales el resto de las líneas-calles quedan organizadas por barrios.

¹⁴Para una referencia más amplia sobre el tema de Caín aplicado a la arquitectura y el concepto de viaje actual vid: Génesis 4, "Caín, Abel y la arquitectura" (Careri 29-38).

¹⁵«Error, andar, no sólo es un desplazamiento espacial, sino una apropiación perceptual y territorial, un acto de construir simbólicamente el espacio antrópico» (López Rodríguez 46). «El acto de andar ... implica una transformación del lugar y de sus significados ... Antes del neolítico y, por lo tanto, antes del menhir, la única arquitectura simbólica capaz de modificar el ambiente era el acto de andar, un acto que era a la vez perceptivo y creativo y que, en la actualidad, constituye una lectura y una escritura del territorio» (Careri 51).

¹⁶Unger en su obra *¿Qué ocurre mientras lees?* Desarrolla una teoría sobre las funciones del cerebro cuando se enfrenta a la actividad de lectura y es interesante observar que las comparaciones metafóricas con el acto de andar son constantes en su obra: un espacio exagerado entre dos líneas o una errata son como un "bache" o una "baldosa mal colocada en el suelo", recorrer los ojos por la página de forma automática es como deslizar los pies por el camino; hay "rutas alternativas" de paseo y de lectura, o información que se recibe inconscientemente porque se lee, como se camina, de forma mecánica.

Toda la jerarquía de lo urbano emerge de estos enclaves considerados superiores por convención, del mismo modo que la página se organiza a partir del título. Por lo tanto, tenemos por una parte títulos y sub-títulos, y por otra, lo urbano y lo que corresponde al *sub-urbio*. En ambos casos, la cabeza del Estado como el *en- cabezado*, dirigen –con la razón (con la cabeza de la que parte su etimología)– la disposición en el espacio y el tiempo del resto de los componentes. En términos visuales, este gobierno del *Logos* se materializa en la escritura.

Y luego están los márgenes, las afueras; esos vacíos que dividen unos párrafos de otros, unos barrios de otros, marcando los límites de la página y dividiéndola en secciones. En los *márgenes* siempre existe la tensión y, especialmente, en la frontera con el texto donde se habita bajo cierta amenaza de levantamiento espontáneo sin organizar, como notas al margen realizadas de cualquier manera y sin respetar la ley (la legibilidad). Fuera de toda norma y alejada de los criterios de edición, esta escritura tan sólo es comprensible para el que lidera la revuelta, para su ejecutor; como una nota que uno escribe para sí mismo, una *sub-urbe*¹⁷ al margen (marginal).

Si, como venimos haciendo, asociamos las actividades de escritura y lectura con la de caminar en la ciudad, esta última se convierte entonces en un espacio de y para la escritura y comparte con ella todos los significados que se atribuyen habitualmente al espacio gráfico. Partiendo de esta idea de fusión y solapamiento del espacio de escritura —la página— con el de la ciudad, llegamos a la conclusión de que la forma posmoderna de habitar el espacio a través de derivas y estados de desorientación corresponde, en escritura, a la del hipertexto cuya ausencia de linealidad y multiplicación de hipervínculos dificulta tanto una lectura secuencial como el retorno al punto de partida¹⁸. Y es que, para la semiótica, la ciudad es siempre un espacio de significación y por eso la aborda como un auténtico terreno de escritura, como una inscripción del hombre en el espacio:

¹⁷“Suburbios”, *suburbs*, significa “sub-urbe” o “ciudad inferior”. Así lo remarca Robert Smithson en su artículo de 1968 «A museum of language in the vicinity of art» (78-94), (Smithson 91).

¹⁸«El hipertexto es emblemático de la condición moderna en el hecho de que usa como modelo una red de múltiples caminos en lugar de la narrativa lineal»; «hypertext is emblematic of the postmodern condition in using a network model with multiple pathways rather than linear narrative» (Sturken, Cartwright 253).

La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente. Cuando nos desplazamos por una ciudad, estamos todos ante la situación de los *100000 millones de poemas de Quenau*, donde puede encontrar un poema diferente cambiando un solo verso; sin saberlo, cuando estamos en una ciudad somos un poco ese lector de Vanguardia» (Barthes, *La aventura semiológica* 264).

De acuerdo con el texto clásico de Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, esta última no es más que un reflejo, una proyección de nuestra conciencia y de cómo la pensamos e imaginamos. El tejido urbano se va construyendo, como un texto, mediante el añadido de blancos y negros, elementos fuertemente significantes, conectores y vacíos. Al igual que Barthes, Lynch también entiende que el contraste que produce la habitabilidad mediante la alternancia y yuxtaposición de elementos marcados y no marcados (signos y ausencia de signos) da lugar a la ciudad como espacio narrativo o discurso¹⁹: «una ciudad es un tejido formado no por elementos aislados cuyas funciones se pueden inventariar, sino por elementos fuertes y por elementos neutros o bien, como dicen los lingüistas, por elementos marcados y por elementos no marcados» (Barthes, *La aventura semiológica* 260).

Al respecto de la terminología con la que afrontar el estudio de estas formas de arte y percepción del espacio urbano simultáneamente, Careri recoge dos listas de verbos y una tercera de sustantivos relacionados en principio con la práctica de andar como experiencia estética²⁰, pero que, en su mayoría, podemos asociar muy directamente con la lectura (como acción básica de mirar y viaje al significado): abrir, reconocer, descubrir, atribuir, comprender, atravesar, asignar, recorrer, percibir, guiarse, observar, escuchar, navegar, husmear, o encontrar. O con la escritura: inventar, trazar, dibujar, hollar, explicar. Para experimentar estos espacios los artistas emplearán las acciones de “andar” y “atravesar” como instrumentos de investigación y como estrategias de conocimiento fenomenológico, y de interpretación simbólica del territorio.

¹⁹«El hábitat humano, la oikoumené, tal como la podemos entrever a través de la cartografía mental de un hombre como Heródoto, constituye un verdadero discurso, con sus simetrías, sus oposiciones de lugares, su sintaxis y sus paradigmas. Una carta del mundo de Heródoto, representada gráficamente, está constituida como un lenguaje, como una oración gramatical, como un poema, sobre oposiciones: países cálidos y países fríos, países conocidos y desconocidos; luego una oposición entre los hombres, de una parte, y los monstruos y quimeras, de la otra, etcétera» (Barthes, *La aventura semiológica* 258).

²⁰«La lista de la página opuesta incluye una serie de acciones que sólo recientemente han entrado a formar parte de la historia del arte, y que podrían convertirse en un útil instrumento estético con el cual explorar y transformar los espacios nómadas de la ciudad contemporánea» (Careri 18-19).

Genealogía de las prácticas artísticas asociadas al vagabundeo²¹

Tanto para el proyecto de “Pifostio” como para “No compres”, el proceder consistió en intervenir en la ciudad a partir de un recorrido no planificado cuya delimitación espacial y dirección vinieron marcadas por las circunstancias y el azar. Ambas se desarrollaron en el casco antiguo de Madrid, mayoritariamente por la noche, con ánimo de divertimento y surgieron de forma natural sin más planificación aunque fueran reflexionadas, organizadas y teorizadas a posteriori.

La casualidad, la nocturnidad, el paseo y la escritura son también los elementos clave de las reflexiones de Walter Benjamin entorno a la ciudad moderna, cuya esencia veía encarnada en el pasaje, esas novedosas construcciones de cristal y hierro que desde 1822 llenaban el centro de París de callejones artificiales donde se daba cobijo a comercios y paseantes **[Figura 6]**.

Además de los poderes públicos, sectores privados de todos los calibres desplegaron sobre la emergente ciudad una amplia y novedosa tipología de locales públicos: grandes almacenes, tiendas y establecimientos comerciales de todo tipo, restaurantes, cafés, teatros, locales para bailes, música y espectáculos de toda índole, etc. Quizás, la expresión más significativa de los nuevos géneros arquitectónicos, ya que los agrupaba a todos los demás, fueron esas calles comerciales cubiertas, que conocemos con el nombre de “pasajes” (Brihuega 48).

Los pasajes que describe Benjamin, plagados de escritura al servicio del consumo, revisten una topografía particular pues, llenos de rodeos, de desvíos y de “fantasmagorías” (estímulos visuales para el consumo), pretenden hipnotizar al viandante y atraerlo al interior. Junto a las exposiciones universales, los pasajes son los nuevos centros de peregrinación donde la mercancía se hace fetiche (Benjamin, *Los Pasajes* 54). El pasaje es en cierto modo un submundo independiente de la ciudad de cuyos callejones –oscuros, sin salida y abandonados– surge lo onírico, la pesadilla, el miedo al caer la noche²². Junto a estas galerías laberínticas a nivel del suelo, se desarrollará la red metro en el subsuelo

²¹Para un estudio pormenorizado de este tema remitimos a la tesis doctoral de López Rodríguez, Silvia. *Orientación y desorientación en la ciudad. Teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*. 2005.

²²«El Surrealismo nació en un pasaje. El padre del Surrealismo fue Dada, su madre fue un pasaje» (Benjamin, *Los Pasajes* 109).

convirtiendo la ciudad en una suerte de doble mundo especular en el que las relaciones entre lo de arriba y lo de abajo no siempre tendrán una correspondencia lógica: «Aquí abajo no queda ya nada de los choques y entrecruzamiento de nombres que forman la trama lingüística de la ciudad superior» (Benjamin, *Los Pasajes* 111)²³. La esencia de esta nueva ciudad del futuro que se concentra en los pasajes requiere, según Benjamin, del paseo sin rumbo para poder ser apreciada²⁴.

El Futurismo celebra la modernidad en sí misma y contempla la ciudad como el marco donde se dan todos los elementos propios del futuro: el ruido, la velocidad, la máquina, la fábrica, lo impersonal. Marinetti en su Manifiesto (1909) defiende “las palabras en libertad” en un intento de hacer una revolución tipográfica paralela a la de la calle **[Figura 7]**. Exige que las palabras y las letras se escapen del contexto del libro, que revienten los renglones-barrotes de la página y vuelen libres. De esta forma, Marinetti está equiparando la edición de un libro: el orden encuadernación, líneas negras sobre fondo blanco, la disposición de párrafos, títulos, índice y prólogo con el orden establecido y las infraestructuras de poder materializadas en la planificación urbana de la ciudad. Con la expresión “Parole in Libertà”, Marinetti se refiere a las palabras que tienen que salir del marco lineal del libro para hacerse multi-tópicas y multi-direccionales. Palabras que escapen de su invisibilidad de signo para adquirir las texturas de los rótulos mayúsculos o luces de neón en la ciudad-espacio franco de la escritura.

El 14 de abril de 1921 Dada organiza su primera peregrinación laica configurando el primer Ready made urbano con la intención de explorar lo banal de la ciudad: « ... las visitas a los lugares insulsos representan para los dadaístas un modo concreto de alcanzar la desacralización total del arte, con el fin de llegar a la unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano» (Careri 73). Por otro lado, en mayo de 1924, el grupo surrealista llevó a cabo su primera deambulación en campo abierto desde Blois, ciudad que escogieron al azar. Este viaje y otros similares pretendían emular o

²³Recordemos que esta configuración del mundo real y verbal se parece a la del creado por Millás en *El orden alfabético*.

²⁴Esta ausencia de planificación que Benjamin propone para la *flânerie* por los pasajes de París corresponde al estilo de escritura con el que él mismo transmitió sus experiencias: una acumulación de notas sin organizar en la que se pueden hacer lecturas sin un orden lineal previamente establecido.

sustituir la escritura automática a través del paseo y tenían la intención de explorar el inconsciente de la ciudad, experimentar situaciones límite como la sensación de estar perdido y desorientado, tomar conciencia del espacio y poner a prueba así al individuo y su psicología. Adelantándose a los mapas psico-geográficos de los situacionistas, Breton ya había propuesto realizar mapas mentales en los que se señalaran puntos de acuerdo con gustos personales en lugar de marcar ubicaciones objetivas²⁵. Estas experiencias se plasmarían en las ya citadas *Le Paysan de Paris* y *Nadja*²⁶.

En el “Manifiesto de la poesía Letrista” de 1947, Isidore Isou²⁷ expresa el interés del movimiento por revelar la pura presencia de la letra a través de la tipografía y de la caligrafía. De esta forma, las obras del Letrismo y de la posterior Internacional Letrista, apostaron por desafiar la legibilidad de los signos empezando a incluir grafismos de lectura imposible como un medio de subversión contra el sentido, llegando a crear grafías inventadas²⁸. Además, los letristas también organizaron paseos que consistían en andar de noche y en grupo por los bares de París exponiéndose así a acontecimientos imprevistos.

²⁵En 1948, y como una burla a los colegios de profesionales, se fundó el Colegio de Patafísica dando lugar al movimiento cultural francés más o menos vinculado al Surrealismo que surgió a partir de la novela *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico* titulada *Novela Neo-científica* de Alfred Jarry de 1901. El grupo de intelectuales parisinos, se dedicaba a deambular borrachos por París tratando de adentrarse en la “ciencia de la patafísica” mientras cartografiaban un París secreto cuyos mapas se guardan en el archivo del Colegio que se dedicaba, además, a otorgar títulos ridículos y absurdos a sus miembros.

²⁶Además, al volver de este viaje Breton escribió la introducción a *Poisson Soluble* que se convertiría en el Primer Manifiesto del grupo y donde se definió por primera vez el término “surrealismo”. Breton compara la tierra bajo sus pies con un gran periódico plagado de escritura de donde surge el perfume de las flores-tinta. Siempre que dadaístas y surrealistas organizaron una excursión de este tipo, ésta fue acompañada de cuantioso material gráfico y teórico anunciando el evento y exponiendo las razones para el mismo.

²⁷Tras la fundación individual del Letrismo en 1946, en 1952 Isou se unió a Gil Wolman para crear el Letrismo Internacional, menos centrado en la letra y que se disolvería a los once años. El movimiento, aunque perseguía una renovación total de la vida y de la vanguardia, en principio tuvo una decantación más literaria y sonora que plástica. Mediante estos principios de renovación también pretendían renovar la vida. Sus prácticas tomaron forma fuera de los convencionalismos del arte mediante poemas sonoros, el cine, el cartelismo, las intervenciones callejeras, los panfletos y los manifiestos. Donde más terminaron por hacer fue en el cine. Su arte radicaba más en las intenciones y las ideas que en el resultado en sí. Un término propio de sus prácticas es el de la “cinceladura” y se refiere al maltrato que recibe el material de trabajo (cinta de película, imagen etc.) la obra con el cincel para envejecer y estropear la obra y reivindicar así su valor antiestético. El cine letrista destacó por la realización de películas a partir de restos de cintas encontradas en la basura y la discordancia entre sonido e imagen.

²⁸Refiriéndose al letrismo: «Otro tipo de “lenguaje del silencio” podría conseguirse desnudando al propio alfabeto de su papel lingüístico, rompiendo el cordón umbilical entre el significante y el significado, y rescatándolo como forma visual pura»; «Another kind of “language of silence” could be achieved by denuding the alphabet itself of its linguistic role, severing the umbilical cord between signifier and signified, and rescuing it as pure visual form» (Morley 102).

Fruto de la fusión de todas las prácticas peripatéticas anteriores²⁹ –que más que formas de arte lo son de anti-arte (o como dice Careri de *Anti Walk*)–, en 1957 Guy Debord funda en Italia La Internacional Situacionista (I.S.)³⁰. El grupo, de corte comunista y marxista, se asoció a las revueltas de mayo del 68 en el intento revolucionario de abolir las instituciones ya que resultó el movimiento de posguerra más claramente comprometido con la política³¹. En el terreno artístico, abogaban por creaciones que no dejaran huella para huir así del fetichismo, el materialismo y el mercantilismo propios del arte tradicional con la intención de reducirlo a situaciones construidas deliberadamente que había que experimentar mediante la práctica de la deriva³², la psicogeografía³³ y el “détournement”³⁴, según se definiría en su manifiesto. «Hemos apuntado ya la necesidad de construir situaciones como uno de los deseos básicos en los que se fundaría la siguiente civilización» (Ivain par. 33). Al igual que el Letrismo, el movimiento pretendía acercar estas prácticas artísticas a la vida cotidiana de la calle porque no admitían «una disyunción entre una vida real y alienante y una vida ilusoria y gratificante. Ellos debían convertir la propia vida en algo maravilloso» (López Rodríguez 70).

²⁹Algunos de los movimientos claves fueron el Letrismo Internacional, el Movimiento Internacional por una Bauhaus imaginista, y la Asociación Psicogeográfica de Londres aunque las raíces se pueden rastrear hasta el Surrealismo. El propio fundador, Guy Debord había formado parte del Letrismo durante los primeros años de existencia del grupo de donde tomó muchas ideas para el Situacionismo.

³⁰Ese mismo año Guy Debord publica dos mapas de París. El primero es una *Guide Psychogéographique* y el segundo se titula *The Naked City* en la que aún hay menos referencias reales a la realidad geográfica y más a la representación mental y emocional de la ciudad. [Figura 8].

³¹«(...) se parte de una reflexión sistemática sobre el funcionamiento social y desde ella se proyecta un gesto poético que es al mismo tiempo una intervención subversiva sobre el orden de lo real. El Situacionismo es una máquina de generar extrañamiento respecto al “status quo” y de producir alternativas, situaciones y derivas, que engendran espacios de resistencia y de acción dentro del sistema». (Carrillo ¿La guerra ha terminado? 24).

³²«Deriva: Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia» (“Definiciones”, Archivo Situacionista Hispano). La *Teoría de la deriva* de Guy Debord fue publicada en los textos de la Internacional Situacionista en 1958. En 1956 y en 1960 se llevaron a cabo derivas reales en París y Ámsterdam respectivamente.

³³«Psicogeografía: Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos» (“Definiciones”, Archivo Situacionista Hispano).

³⁴«Détournement (desvío): Se emplea como abreviación de la fórmula: desvío de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio. En este sentido no puede haber pintura ni música situacionistas, sino un uso situacionista de estos medios. En un sentido más primitivo, el desvío en el interior de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que testimonia el desgaste y la pérdida de importancia de estas esferas» (“Definiciones”, Archivo Situacionista Hispano). Se trata por lo tanto de un sistema de asignación de nuevos significados.

Ir a la deriva es dejarse llevar olvidándose de las obligaciones propias para atender a las del camino. El concepto apareció por primera vez en el ensayo “Formulario para un nuevo urbanismo” de Gilles Ivain³⁵ quien anima a los ciudadanos a derivar, vagar, errar como la actividad principal para conocer el laberinto que es la urbe de forma dinámica, activa y mediante la desorientación: «La actividad principal de los habitantes será la DERIVA CONTINUA. El cambio de pasajes entre una hora y la siguiente resultará en una completa desorientación...» (Ivain par. 41). Tal y como la retoma Debord en la *Teoría de la Deriva* de 1958, se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos.

El Situacionismo pretende desmontar no sólo el valor de “alta cultura”, sino además del resto de los movimientos contra-cultura con los que también se ha terminado mercadeando, demostrando así que el sistema ha establecido una suerte de red de la que nada puede escapar. Por eso propone una compleja emancipación de signos e imágenes para quedarse en las prácticas psicogeográficas y derivas, experimentando la ciudad como un espacio psicológico propio. La lectura poética de situaciones, objetos y experiencias, indica el deseo de leer más allá de la escritura: «debemos buscar cosas que “se lean”» (Ibáñez “Letras sin canción” ¿La guerra ha terminado? 83). Las críticas de Debord³⁶ de dirigían al sistema en general pero se concretaban en la sociedad capitalista de consumo y en dar a ver cómo toda la vida se percibe como un espectáculo en el que, ni este último ni la cultura reflejan ya la vida, sino que se adelantan a ella dirigiéndola desde los sistemas de producción: «Las situaciones eran entendidas además como una manifestación del espacio urbano como el entorno natural para el desarrollo cultural de la expresión proletaria. Para ellos –como para el graffiti– toda la ciudad era un inmenso espacio gráfico» (Sesma 173).

A partir de estos ejemplos del arte conceptual de los setenta, la idea de sustituir una pieza artística por una acción o la explicación de un acontecimiento, se hizo frecuente en el mundo artístico cuyo foco central de acción se trasladó de París a Nueva York.

³⁵Apodo de Ivan Chtcheglov.

³⁶Para plasmar estos principios teóricos, Debord escribió *La sociedad del Espectáculo* (1967). En esta obra Debord desarrolla sus observaciones sobre la sociedad en las que ha ido constatando, a partir de Hollywood y la democratización de la televisión, cierta tendencia a la espectacularización de la vida cotidiana. En la vida ya no se puede experimentar lo auténtico porque todo está mediatizado. Los artistas principales del movimiento fueron Asger Jorn, Constant y Giuseppe Pinot-Gallizio.

Emulando estas prácticas, en 1976 el grupo Fluxus³⁷ organizó los “Free Fluxtours” en los que se visitaban los lugares más sórdidos del Soho neoyorkino como los urinarios o los túneles del tren. Por otro lado, desde 1966, otros artistas como Tomy Smith, Richard Long³⁸, Hamish Fulton o Robert Smithson, formados en distintas corrientes, emprendieron reflexiones sobre el andar como práctica estética, el concepto del itinerario para tomar conciencia del espacio y sobre la transformación visible del territorio. Habitualmente registran los paseos con escritura o mediante combinación de escritura e imagen³⁹. Además coincide que Robert Smithson, un artista que en principio se asocia con el *Land Art* o el *Earthart*, ha reflexionado profundamente en muchos de sus escritos sobre la materialidad de la escritura.

El tema de la escritura en la ciudad y como ciudad ha seguido despertando interés en tiempos recientes; por ejemplo, en los años 80, el artista francés “Space Invaders” creó un videojuego que contenía ciudades atacadas por un alien que proyectaba sus signos a modo de grafiti en las paredes: «aquí esta escritura otra, alien, ajena, desterritorializada, deja constancia de su presencia amenazando, a medida que se produce, el orden establecido y deconstruyendo los ritmos rutinarios regidos por el flujo laboral y comercial de la ciudad» (Gache 83). Al otro lado del océano, entre 1989 y 1991, el artista australiano Jeffrey Shaw lleva a cabo una obra titulada *Legible City* que consistió en una pantalla que simula una ciudad compuesta por letras **[Figura 9]**. El lector/espectador se tenía que sentar en una

³⁷En los años 60 el epicentro artístico se traslada de París a Nueva York donde empiezan a surgir respuestas a las innovaciones que John Cage había realizado en los años 50. El grupo se reuniría en torno a las figuras de George Maciunas, Yoko Ono, George Brecht, y La Monte Young, estaría liderado por el lituano George Maciunas, y se terminarían llamando Fluxus. Sus creaciones, llamadas “Word pieces” y próximas al performance, pretendían eliminar las barreras entre las artes pues se inspiraban en productos de diseño y publicidad, y se basaban en una combinación de elementos textuales, visuales y musicales. El grupo enfatizaba el proceso de construcción de la idea o la concepción de la obra sobre el de su ejecución. En esta línea se engloban muchas obras que consisten en renombrar o firmar objetos al azar. En sus propuestas se puede rastrear la influencia del espíritu de Duchamp en aspectos como la insistencia en la muerte del autor desde una perspectiva política, y en la idea de los readymades. La obra de Kotz explora muy bien el ambiente artístico alternativo de estos años en Nueva York. (Kotz, 2007).

³⁸La obra de Richard Long *A Line made by Walking* (1967) fue un hito en la historia del arte y consistía en la *escritura* de una línea que hollaba el camino a medida que Smithson caminaba. La obra en sí era el efímero surco de la tierra y el reportaje fotográfico de la performance.

³⁹A nivel nacional, el grupo Zaj fue fundado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce el 19 de noviembre de 1964 con un recorrido por Madrid desde la calle Batalla del Salado hasta la Avda. de Séneca, trasladando tres objetos de madera. De la acción se informaría mediante invitación, una vez ya realizada. Un poco más tarde, en 1971, durante la estancia en Madrid del poeta belga Alain Arias-Misson, relacionado con los grupos de vanguardia de la capital, se llevaron a cabo dos acciones poéticas: “A Madrid” y “Palabras frágiles”; ambas implicaban, brevemente, en portar letras por la calle para formar palabras o dejarlas traspasar por los coches.

bicicleta estática y pedalear virtualmente por una ciudad de letras. Estas dos últimas propuestas se ajustan a lo que el profesor Ricard Huerta denomina hacer una «lectura alfabética del espacio» (12) a través de la «geografía gráfica de las letras» (21). Otros artistas como Barbara Kruger o Jenny Holzer han hecho de la apropiación de la escritura en la calle su signo de identidad, demostrando que las relaciones entre la escritura y la imagen van más allá del espacio de la página o del lienzo.

No podemos perder de vista que estas novedades estéticas surgen en el mismo momento en que la filosofía y el arte empiezan a interesarse por el estudio de la naturaleza icónica de la escritura. Estos años de idas y venidas entre París y Nueva York en los que Barthes, Derrida, Debord y otros teóricos de la escritura están en plena actividad, se da uno de esos *cruces* entre la escritura y la imagen que hemos citado en la introducción: por un lado, el interés del arte por disolverse en una idea, hacerse transparente, inaprensible, incontrolable y, por ende, no comerciable; por otro lado, la lucha de la escritura por recobrar su materialidad física, en este caso haciendo presencia en la calle, manifestándose en estado rotundamente sólido.

Estas prácticas artísticas se mantienen con numerosos proyectos en la actualidad⁴⁰ con el ánimo de continuar explorando los espacios nómadas (o vacíos) de la ciudad respecto a los sedentarios y otorgándoles valor. Estos espacios vacíos prefiguran “el mar del archipiélago” como el fondo de un cuadro, el blanco de la escritura, o el negativo de una estampación. Y es en la entropía⁴¹ de estos huecos e intersticios entre rutas —la periferia— donde habita el inconsciente de la ciudad y residen los marginados (de los márgenes). Y es donde, además, se acumula especialmente la escritura (Huerta).

⁴⁰El más importante en la actualidad es el Proyecto Stalker/Observatorio Nomade que funciona desde 1995 y organizan trasurbancias. Sus intereses radican en pensar la ciudad, sus transformaciones y mutaciones en términos de decadencia y descomposición, igual que Benjamin había observado en la ciudad de finales del XIX. Por mencionar sólo algunos de estos proyectos, el 12 y 13 de abril de 2010 organizaron el Taller “SE-30/ otros paisajes” en Sevilla. Otro ejemplo fue el “Unofficial Tourism” en Madrid, en el contexto de la organización “Madrid Abierto” 2009-2010, que propone un recorrido alternativo para turistas por Madrid con el que se visitan zonas *underground*: Patio Maravillas (centro social okupa), sala Tupperware, o grafitis de artistas por Lavapies. Otro caso es el proyecto “La ciudad viva” es una iniciativa de la conserjería de Obras Públicas y vivienda que se inscribe dentro de un proyecto político de mejora de la habitabilidad urbana y territorial a través del diseño y la reflexión sobre los espacios públicos. En esta web se almacenan las conclusiones de congresos y propuestas para experimentar la ciudad de forma alternativa. No sólo el mundo artístico, cultural y educativo se han visto sacudidos por el papel adquirido por la ciudad y gracias a los que proliferan las revistas, webs y propuestas comparativas entre ciudad y escritura, sino que también el mundo educativo ha visto crecer la importancia de las ciudades como laboratorios de experimentación con fines educativos a partir de las teorías del aprendizaje situado (Lave y Wenger, *Situated Learning* 1991) que se está introduciendo en muchos currícula.

⁴¹Robert Smithson llama “espacio entrópico” a la periferia de las grandes ciudades.

“Pifostio” (1999-2004)

Pifostio es una serie fotográfica⁴² que retrata la comunicación gráfica popular de la calle en Madrid. Tiendas rotuladas por los tenderos, cubos de basura rotulados por los porteros. Una enorme parte de la gráfica exterior en Madrid es obra de su gente. En barrios populares, pero también en otros. Locutorios y mayoristas, pero también joyerías. Brocha gorda, pero también vinilo perfectamente perfilado por una máquina nada barata. Recursos como las letras adhesivas son seña de identidad de Madrid. Este es nuestro entorno, nuestra educación. Nuestro rasero. Nuestra cultura gráfica como sociedad. Así, las calles se llenan de trabajos de gente movida por una genuina necesidad comunicativa, y libre de cualquier condicionamiento educacional. Sólo quien no conoce las normas puede romperlas de forma tan fructífera. Rotulistas sin formación, herramientas improvisadas, pero una carga de amor y disfrute que cuesta encontrar en trabajos profesionales. Para quien cultiva una sensibilidad hacia la comunicación gráfica, la tipografía y sus límites, Madrid es una fiesta.

Así presenta Javier Abarca su proyecto⁴³: un total de más de 5000 fotografías que recogen diverso material gráfico de las calles de Madrid, del que una selección de 645 se expone en la Web del mismo nombre clasificadas en carpetas de forma temática: 100 imágenes que corresponden a rótulos tipografiados de comercios **[Figura 10]**; 217 a grafías realizadas a mano sobre cubos de basura por los porteros de finca **[Figura 11]**; otros 100 que retratan tipografías y logotipos corporativos en tiendas y vehículos de empresa **[Figura 12]**; dos galerías de 48 fotografías cada una que contienen tipografías variadas en escaparates y tiendas **[Figura 13]**; 115 carteles sobre cartulina blanca realizado con rotuladores que anuncian títulos de películas porno de un cine de barrio **[Figura 14]**; y, finalmente, 24 que recogen anuncios breves (alquileres, clases individuales y videncia) ejecutados a mano con rotulador y directamente sobre la pared **[Figura 15]**.

⁴²Una selección de imágenes del proyecto estuvo expuesta en PhotoEspaña 2005, Madrid mediante una proyección de treinta minutos en una pantalla gigante de la plaza de Santa Ana. En Conde Duque, Banquete 05, Madrid, donde se exhibieron una selección de 700 fotografías y en el II Congreso Internacional de Tipografía en Valencia donde se mostraron 700 fotografías.

⁴³Fue un proyecto de años de toma de fotografías, al principio analógicas, en el que, como el propio Abarca advierte, el verdadero trabajo fue organizarlas y seleccionarlás. Fue necesario dedicar muchos meses en espacios amplios elegidos ex profeso para poder llevar a cabo la impresión y despliegue de las fotografías, además del posterior análisis de los resultados. Este paso se pudo llevar a cabo con una beca.

Donde muchos sólo ven significados, Javier Abarca, también encuentra significantes que, leyéndolos entre líneas, nos hablan de la ciudad desvelando su subconsciente y una creatividad fresca e intuitiva. La mayoría destacan por ser caseros, y responder a una necesidad concreta y sin prejuicios: muestras de buen diseño gráfico, ejecutadas sin conocimiento y casi siempre saltándose las reglas, pero con resultados que en ocasiones son más efectivos que muchos trabajos profesionales.⁴⁴ Algunos, a su manera, intentan innovar variando la dirección de lectura o recreándose en la decoración de las letras. En general se trata, como el mismo Abarca lo define, de una creatividad “de andar por casa” pero fascinante y que, sobre todo, funciona. Las fotografías fueron tomadas con una cámara digital compacta y tan sólo pasaron por simple proceso de ajuste de color y luz⁴⁵.

Antes de desarrollar esta obra, Javier Abarca ya conocía proyectos similares realizados en otras ciudades como los trabajos de Edward Fella⁴⁶, John Baeder⁴⁷ o Lee Boltin⁴⁸, así como otras publicaciones parecidas que fue encontrando en librerías⁴⁹; trabajos previos todos ellos que Abarca reconoce como influencias que contribuyeron a la configuración de “Pisfostio”.

⁴⁴Satué se queja de la falta de control de los rótulos en la calle: «Por lo que respecta a la rotulación comercial, allí reina la anarquía. Obviando con creciente atrevimiento ordenanzas demasiado suaves o permisivas, muchos de estos rótulos hace tiempo que han desbordado los límites de la más elemental “regularidad, nitidez, buen gusto y gracia” que postulaba Bodoni para los tipos ... Sin duda, la manifestación tipográfica más aparatosa, y en general más grotesca, es la que exhiben los establecimientos comerciales» (Satué 50). Satué denuncia especialmente la falta de proporcionalidad, legibilidad y estética.

⁴⁵Las fotos no tenían mayor objetivo que recoger las escrituras y por eso no están tratadas o manipuladas: «En cuanto a las propias tomas, están hechas con la menor intención posible. Se trata solamente de lo que aparece en la foto, no de la foto» (entrevista a Javier Abarca).

⁴⁶Fella, Edward (1938). *Letters on America*, Princeton Architectural Press, 2000. En esta publicación Fella incluye ilustraciones de sus propias creaciones tipográficas junto a fotografías de otras de la calle.

⁴⁷John Baeder (1938). *Sign Language. Street Signs as Folk Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1996. En este libro autobiográfico cuenta su experiencia personal desde la infancia como coleccionista de todo cuanto contuviera grafía desde tickets hasta carteles, pasando por etiquetas o revistas, y cómo decidió coger una cámara y salir con un amigo para fotografiar el material gráfico de su ciudad y de otras que iba visitando.

⁴⁸Boltin, Lee (1917). *Jail Keys Made Here and Other Signs*. Nueva York: Meridian Books, 1959. Aunque especializado en fotografía de arte antiguo, también fue uno de los primeros en fotografiar y publicar signos gráficos de la calle.

⁴⁹Otras publicaciones que Javier Abarca manejó y que pudieron inspirar el proyecto, por mencionar algunas: AAVV. *Sensacional de diseño Mexicano*, Trilce Editores. 2001 (edición de diseño gráfico, popular y callejero recogido en México); Sánchez, América (1939): *Barcelona Gráfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. Street Graphic: <http://www.streetgraphic.com/>

Con Baeder comparte además el gusto por las tipografías más caseras y menos perfectas, las cuales le despiertan cierta ternura⁵⁰, y el valor que otorga a estas grafías como señales de lo que la ciudad guarda acerca de sus ejecutores y lectores. Ambos advierten en la escritura de la ciudad la promesa de desvelar bajo sus capas lo que en esencia somos⁵¹. Además de las ya citadas, “Pifostio” se puede comparar con otros proyectos como el trabajo de campo realizado para llevar a cabo el documental *Helvética*⁵² o *The Journal of Urban Typography* de Collins⁵³, con los que comparte el proceso de búsqueda de materiales, la naturaleza y filosofía de la propuesta y, hasta cierto punto, el resultado.

Las fotografías de “Pifostio”, aunque aisladas y descontextualizadas, son cruelmente realistas al mostrar, a través de la escritura que la habita, la cara más oculta y sórdida de la capital, a la vez que la más inocentemente imaginativa. Esta escritura constituye así un documento de identidad (de una de las muchas identidades) de la ciudad, el formulario (escrito) de presentación. Sin embargo, las imágenes de “Pifostio” captan tipografías emergentes, innovadoras y bellas que suelen estar hechas con mucha atención y cuidado. Sus errores tienen, a menudo, sorprendentemente, consecuencias positivas desde el punto de vista del diseño gráfico. Sin embargo, ni su realización ni su ubicación hablan de la ciudad histórica que cubren y que aparece en las guías turísticas sino que, muy al contrario, desvelan una ruta entre puntos olvidados —desvíos— de la ciudad; se trata más bien del Madrid de los pequeños comerciantes, de los cubos de basura, o el de

⁵⁰La obsesión de Baeder por la forma de las letras le vino de observar los carteles que los agricultores ponían en el campo: «Me enamoré de las señales personales, informales, inexpertas, honestas y, sobre todo, anónimas que la gente pinta para expresar una necesidad, un deseo de comunicarse»; «I felt in love with the personal, informal, untrained, honest, and above all, anonymous signs that people paint to express a need, a desire to communicate. By doing so, they ignite sparks that form of visual poetry, an expressive language of and from the street» (Baeder 19).

⁵¹«Yo quería evaluar las señales como un idioma folclórico; después de todo, es un arte tradicional. Y es fascinante que los carteles caseros sean a menudo más efectivos que los sofisticados de los medios a los que estamos acostumbrados ... Estos carteles ingenuos tienen un poder y una dignidad por sí mismos y, aunque la intención original a veces es oscura, su sinceridad es obvia»; «I wanted to evaluate the signs as folk art idiom; after all, it is art from the folk. And it is fascinating that homemade signs are often more effective than the sophisticated media to which we are accustomed ... These naïve signs have a power and dignity all their own, and even though the original intent sometimes is obscured, the sincerity is evident» (Baeder 24).

⁵²*Helvética* es una película documental que se le ocurrió al director cuando iba caminando por la calle y se dio cuenta de que lo que había estado haciendo desde que salió de su casa era leer. Además, reparó en que la mayoría de los carteles estaban en helvética y descubrió que esa tipografía era la que estaba diciendo a la gente dónde ir, qué autobús coger, cómo se llamaba cada calle, dónde estaban los baños, o dónde se podía aparcar entre otros. Hustwit, Gary. *Helvetica. A documentary Film*. Plexifil. 2007. <http://www.helveticafilm.com/>

⁵³Bryant Abdul Collins: <http://tjout.tumblr.com/>

las salas de cine porno, tal y como sugerían aquellas rutas de los grupos de vanguardia que pretendían guiar la atención de los participantes hacia los espacios más sórdidos: esos que nadie fotografía, que muchos no quieren ver y que, sin embargo, constituyen el alma de la ciudad.

Temáticamente, las fotografías que contienen rótulos comerciales recuerdan a las que Benjamin describía con melancolía y estupor de los pasajes de París: esas arcadas donde se acumulaba la escritura al servicio del comercio y que eran comparadas con bazares exóticos a los que el viandante era invitado para perderse en un mundo superficial de placeres inmediatos. Por la noche, decía, estos espacios, antes bulliciosos, se tornaban oscuros, solitarios y fantasmagóricos. Y es que, en contraposición con la atracción que las arcadas producían por el día, por la noche eran espacios a evitar. Lo mismo que las calles comerciales (el almacén de la ciudad), cuando los cierres se echan y sus carteles sólo anuncian la profunda oscuridad y silencio que contiene el establecimiento y la soledad de su espacio vacío donde se acumulan las baratijas. En este contexto la escritura es la vía por la que se anuncia el objeto de deseo, lo casi inaccesible: es el rótulo que en la penumbra deja vislumbrar lo que vende aunque no lo pueda ofrecer en ese momento. Como elementos de la ciudad post-fotográfica, estas letras están expuestas al “click” de la cámara de modo que, como también adelantaba Benjamin, son susceptibles, y así ha ocurrido en “Pisfostio”, de ser atrapadas y reproducidas sin consentimiento; se les ha hecho un doble virtual en un espacio también virtual donde, fuera de su contexto original, cumplen otros objetivos.

Por otro lado, en el caso de las escrituras realizadas a mano por los porteros e individuos anónimos sobre cubos de basura, el objetivo original era el de identificar los cubos bien mediante la dirección y/o número del portal al que pertenecían, bien mediante una señal particular que distinguiera unos cubos de otros. En todos estos casos se observan grafías realizadas con brocha y, como en toda escritura manual, el cuerpo entero se implica reproduciendo la originalidad irrepetible de un gesto, como si de una firma se tratara.

Cuando se escribe así a mano alzada, algo de uno queda en el garabato, un secreto a cuyo desciframiento sólo tiene acceso el grafólogo profesional. Es esta gestualidad del momento y ninguna otra cosa lo que nos permite dejar de leer para mirar la escritura como imagen:

La diversidad gráfica de un signo se corresponde con un sentido diferente que muestra cómo está trazado; ... desde el punto de vista gramatológico, ... lo que interesa es el modo en que se ha escrito (...), su trazado, o sea, el “carácter”» (Chiurazzi 14, “Leer de otro modo”, *Escritura e Imagen* 2008)⁵⁴.

Y es ese trazo único lo que diferencia al cubo y le hace también único. Tomar fotografías de esos puntos es, como decía Benjamin refiriéndose a la obra de Atget⁵⁵, fotografiar la escena de un crimen: medir el pulso a la huella, a la evidencia de que alguien estuvo allí y realizó esa escritura dejando parte de él también.

Respecto a las cartulinas tipografiadas con rotuladores de colores que anuncian títulos de películas porno, son como carteles que expresan la intimidad y los deseos ocultos de los habitantes de la ciudad; lo que existe pero no se expone, el inconsciente, las pasiones más bajas y terrenales aireadas en la calle de forma pública. Un atrevimiento tipográfico también, pues son carteles tan sumamente caseros que la técnica con la que se ejecutan pertenece más al género de lo privado ya que desvelan el frotamiento de la mano sobre el papel. Es un trabajo hecho desde una posición totalmente sincera, tratando de hacer el mejor uso de las técnicas y materiales que el autor conoce. Más allá de los títulos de las películas, la principal obscenidad de esta serie radica en la ausencia de pudor del que expone semejantes trazos y, especialmente, en la plena voluntad de hacerlo público.

⁵⁴Esta lectura gramatológica se diferencia de la lingüística saussuriana en que esta última busca la uniformidad del signo en oposición a la primera que busca sus aspectos diferenciadores y eventuales. Por otro lado, conviene recordar que el término “carácter” proviene de “charasso” que significa “surcar”, “hendir”, es decir, recorrer marcando y dejando huella que, por cierto, es la misma definición que para runa. Vid. Nota 68 punto III. Alfabeto y Posmodernidad.

⁵⁵Eugène Atget (1857-1927). Se dedicó a fotografiar la vida cotidiana de París a principios del siglo XX. Los surrealistas vieron sus fotografías como una revelación de lo maravilloso cotidiano y sugerentes de la idea de lo fantasmagórico en los reflejos de los escaparates [*Figura 17*].

Fotógrafo-ladrón de baratijas

Como estamos viendo, el análisis de la técnica empleada por Javier Abarca para conseguir estas fotografías mantiene cierta semejanza con el robo; es un robo de grafismos mediante el cual el fotógrafo se lleva algo de la piel y el espíritu del lugar del hurto (la pared, el cubo de basura, en definitiva, la textura de la calle) y de sus ciudadanos. Fotografiar es tomar posesión de todo cuanto capta la imagen y de todo cuanto ésta oculta, revela, guarda o sugiere. Como cuando el ladrón roba un enser personal o entra en una casa por la fuerza: no sólo tiene acceso a los objetos preciados sino que penetra en la intimidad de la víctima, accediendo también a cuanto hay de “valor sentimental”: las fotografías, los olores, los secretos que uno esconde en el cajón. El morbo radica en el acceso a lo que ni si quiera el ladrón quiere ver y que sólo sería objeto de deseo del perverso.

Sin embargo, es un impulso natural de nuestro tiempo fotografiar todo cuanto nos pasa, tal vez porque lo sabemos irrepetible. Cualquiera lleva hoy en día un dispositivo fotográfico a mano (el móvil, el iPod) por lo que la vivencia de los momentos tiende a sustituirse por el impulso de guardarlos y almacenarlos. Sentir esa responsabilidad enfermiza de salvar el tiempo es parte del estado posmoderno y eso es precisamente lo que hace Abarca con las escrituras que le gustan en la calle; las atrapa para *acercarlas*:

Ahora bien, “traer más cerca” de nosotros las cosas (o, más bien, de las masas), es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier situación, reproduciéndolo. Día a día se hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia» (Benjamin, *Sobre la fotografía* 42).

En esta cita Benjamin se refiere de nuevo a las fotografías de Atget en París. Como vemos, sin haber conocido el uso y abuso de la fotografía digital en la actualidad y la tendencia a ver todo una vez reproducido en el palimpsesto de la pantalla del ordenador en lugar de en la realidad, Benjamin ya se adelantaba a analizar esta obsesión por poseer lo irrepetible a través de la copia. Cuando se le pregunta a Javier Abarca por las razones para fotografiar semejante material, afirma que esas grafías expresan tanto sobre nosotros mismos, que no pueden perderse en el olvido. Es decir, existe un afán por hacer una suerte de “copia de seguridad” del instante vivido, el paisaje paseado

para que en algún punto de la memoria virtual e intemporal quede fijado sin variaciones y así indultar a la realidad misma y a nosotros con ella. Es propio de la ciudad moderna que todo ese material textual se encuentre en la calle, pero es propio de la condición posmoderna el afán de caminar en su búsqueda, encontrarle atractivo estético, querer poseerlo (*acercarlo*) mediante la cámara y trasladarlo a los archivos del ordenador; el mismo ritual que refleja nuestro comportamiento ante cualquier situación que nos fascine de modo que el aparato de deseo y adquisición se pone en marcha:

... la idea de acumular todo, la idea de construir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible... todo esto pertenece a nuestra modernidad (Foucault, *De los espacios otros*, 5).

Mediante la copia digital, el desplazamiento y el almacenaje en píxeles, estas letras realizadas cuidadosamente a mano quedan despojadas de la peculiaridad que detentan: su ubicación y manualidad. Esta operación se asemeja de nuevo con lo que hace Atget al fotografiar detalles curiosos de los rincones de París: «Quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción» (Benjamin, *Sobre la fotografía* 42). Ambos comparten esa mirada impúdica que se detiene en los objetos cotidianos para contemplarlos como verdaderas obras de arte descontextualizándolos.

“Pifostio” no es exactamente un proyecto de arte urbano pero sí recoge escritura en el entorno público⁵⁶. En ese sentido, estas letras que nunca nacieron de la intención artística, se convierten en objeto de contemplación por el artista. A este nuevo arte de masas propio de la era post-industrial que describe Benjamin –y del que el arte urbano conformaría un perfecto ejemplo–, en escritura le corresponde

⁵⁶“Pifostio” es un ejemplo del recorrido incierto que ha realizado la escritura fonética en relación con el arte a lo largo de la historia; del papel saltó al lienzo entrando en los museos mediante, por ejemplo la tipográfica de anuncios comerciales en el cubismo. Después salió a la calle en forma de neón o sobre paredes y, finalmente, estas texturas se introdujeron en el museo de nuevo de la mano de artistas como Jacques Villaglé, Cy Twombly, Jenny Holzer, o la propia Ana Sánchez. “Pifostio” también recoge escritura de la calle para volverla a someter al contexto del arte.

a la tipografía callejera⁵⁷. Lejos de la pomposidad de las letras en libros miniados, o el valor de los documentos oficiales, la escritura de calle es de ejecución rápida, barata y accesible⁵⁸. No se lee en privado, lentamente y con recogimiento, sino que se recibe por la masa ruidosa y distraída. Y es que las letras de “Pifostio”, están hechas por un hombre inspirado y empujado por una urgencia puntual de señalización que necesita resolver. Estas tipografías post-auráticas salen a la calle porque aunque no tienen vocación artística sí lo tienen de exhibicionista y se muestran ellas mismas (como el *monstruo*), *mostrando* a su vez las entrañas de la ciudad.

Javier Abarca ha salido a robar imágenes⁵⁹ pero no le han llamado la atención las rotulaciones monumentales y profesionales. Por el contrario, ha fijado la mirada en las baratijas para exponerlas con la grandeza de obras maestras. Y “Pifostio” es precisamente eso; una suerte de denuncia a las instituciones que sólo promueven joyas, un intento de tratar las baratijas como joyas (introducirlas en el mercado alternativo, en el mercado negro, en el anti-mercado) y un canto a la bisutería tipográfica y a la ciudad que la usa.

⁵⁷Sobre estas tipografías reales o sugeridas que se encuentran en la calle, recomendamos el catálogo de fotografías de reciente publicación: Jennings, Simon. *Tipos de la calle. Un alfabeto urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

⁵⁸Es en la calle donde se muestra la cara más contemporánea de la escritura en relación con la imagen: multicultural, multifacética, multi soporte, rápida, efímera, impactante, en relación con la imagen. Es una escritura que, en su contexto y ubicación, no se lee sino que se consume, usa, gasta, repone. En el silencio comunicativo de la ciudad anónima, es la escritura la que sustituye nuestra conversación: la que habla por nosotros: hablan nuestra ropa, nuestros teléfonos, los e-books, los quioscos, los carteles. Frente a la escritura de uso privado, la de la calle siempre está pensada para ser leída en masa, es pública y por eso es popular por definición y más visual que verbal. Augé desarrolla ese aspecto de la escritura en la calle que observa proporcional a silencio ya que la escritura ha sustituido en gran medida a las conversaciones reales entre personas (Augé, *passim*).

⁵⁹Abarca no ha realizado las grafías sino que se las ha apropiado. No son suyas. Su operación artística consiste precisamente en (la idea) haberlas tomado (sin permiso). Kosuth se refiere a una situación similar cuando habla de su obra “The Second Investigation” que consistió en publicar anuncios anónimos en vallas publicitarias: «como artistas, todos empezando construyendo algo con lo que nos es dado. Nos apropiamos de fragmentos de significado de los detritus de la cultura y construimos otros significados que son los nuestros. Del mismo modo, los escritores escriben con palabras inventadas por otros. Uno usa palabras con significados previos para crear párrafos a los que otorgan un significado propio»; «as artists we all begin to construct with what is given. We appropriate fragments of meaning from the detritus of culture and construct other meanings, which are our own. In the same sense, all writers write with words invented by others. One uses words with prior meaning to make paragraphs which have a meaning of one’s own» (Kosuth “Public Text” en Matzner 193-194).

Museum space is... leaving home⁶⁰

Al surgir la ciudad, la escritura viene a cumplir la función de clasificar, ordenar y gestionar su espacio: explicar los establecimientos y áreas según su nombre y uso: “mercado”, “policía”, “estación de tren”, “área de descanso”, “aseo público”; indicar recorridos mediante la señalización: “gire a la derecha”, “ayuntamiento hacia la izquierda”; regular legalmente el uso de la calle: “no pisar el césped”, “prohibido pegar carteles”; u orientarnos: “distrito Sol”⁶¹. Como un plano plagado de escritura, la ciudad se convierte en su propio mapa, el aparato y las instrucciones en uno solo, el plano sobre plano. La ciudad y sus elementos quedan así auto-embalados y etiquetados como objetos de consumo en un gran almacén: en la panadería pone “panadería” insistiendo en lo que ya sabemos cuando nos posicionamos frente a ella: que se trata de una panadería. De esta forma, la escritura, como título que acompaña a una pieza artística, explica la realidad y abunda en ella incluso doblándola; la calle funciona como una obra de Magritte porque nos ofrece constantemente lo que la cosa es y la escritura de la cosa.

Etiquetada así, la ciudad se convierte en una suerte de museo plagado de cartelas haciendo del espacio urbano el de exposición y equiparándolo, de esta forma, al de paseo ocioso, de estudio, de escrutinio académico y sobretodo, visual. La escritura en la ciudad, al igual que el cementerio, informa sobre lo que acompaña, y en eso comparte estrategias con el museo:

Las lápidas están invadidas por los textos. Es lógico, las palabras explican muchos de los datos que necesitamos saber de aquellas personas que reposan en las tumbas y nichos. En eso, los cementerios y los museos comparten estrategias. Comparándolos, la cartela del cuadro expuesto en el museo es muy similar a las referencias que nos da una lápida: de quién se trata, en qué años vivió (Huerta 137).

⁶⁰Alusión a la frase de Vito Acconti «Public space is leaving home» en su artículo “Public space” (28-32) en (Matzner 31) donde diserta sobre el concepto de espacio público y arte público y/o urbano.

⁶¹Las grafías de la ciudad son claves para ubicarnos y entender dónde estamos. En zonas de conflicto o tensión territorial, las grafías expresan más que las palabras; los carteles en chino de Madrid, los hebreos en territorios palestinos, o los de carteles latinos en un área áraboparlante, hablan respectivamente de escrituras desplazadas y desterritorializadas, de la incomprensión de sus propios carteles de una ciudad de habitantes alfabetizados que se sienten analfabetos en su propia ciudad, de imposiciones lingüísticas que corresponden a presiones políticas, de esfuerzos por hacerse entender y acercarse a la occidentalización.

En *Museo tipográfico urbano. Paseando entre las letras de la ciudad*, Ricard Huerta propone pasear para buscar los restos de la huella humana por excelencia: la palabra escrita: «un potente engranaje tipográfico, eso es la ciudad» (103). El tipógrafo, como amante y estudioso de las formas de las letras, sugiere viajar para ver otras letras, otros carteles, otras tipografías que no entendemos, otra forma de distribución de los grafismos: hacer turismo de letras y poner en marcha el placer decodificador, establecer una relación con los signos que nos rodean. «Cuando las letras se convierten en imágenes, mojan con su esplendor los muros y las calles de la ciudad. En estas metamorfosis, las letras ya no pertenecen al lenguaje sino a la ciudad, a sus consecuencias» (Huerta 35).

En esta realidad diferida de la ciudad, las situaciones se atrapan a través de una cámara y se traducen en píxeles para conservarlas más que experimentarlas, y la calle se convierte en el escenario donde la vida aparece guionizada «esta deriva abandonará parcialmente el campo directo de la experiencia por el de la representación...» (Ivain, par 42). De esta forma, la ciudad aparece como un gran simulacro de la experiencia y la vida, como un museo y, en este contexto, la escritura contribuye al simulacro especular (espectacular) y a la puesta en abismo de la multi-realidad.

Deriva en las afueras del centro de Madrid

El procedimiento para la realización de “Pifostio” consistió en callejear por el centro de Madrid como emulando inconscientemente⁶² una deriva al modo de las organizadas por los artistas desde las vanguardias. Caminar es la forma de encontrar y crear, leer y escribir; recorrer con los pies y con una nueva mirada las imágenes de la realidad que nos rodea. Como advierte Fernández Porta, es suficiente con salir a la calle para vivir una experiencia sinestésica con la que deleitar los cinco sentidos: «... la textualidad urbana –los graffiti, las pegatinas y especialmente las t-shirts– constituyen una escritura conceptual y aún literaria que excede las literaturas del libro: ese no-logo, en efecto, tiene historia» (66). En el capítulo titulado “El paisaje mediático es textual” de su obra se refiere al “mediaspace” al que define como «el conjunto de iconos y representaciones tecnológicamente producidas que constituyen la esfera del consumo y la información» (Fernández Porta, 66). Es una acción cotidiana ponerse el iPod para introducir la banda sonora en el paseo y vivirlo así como en una película: hoy más que nunca creamos esas situaciones que asociamos a sentidos diversos y en las que lo espacio-temporal confluye. Estar en la calle es escuchar música, caminar, mirar, leer, tocar. En la calle el ojo se acostumbra a ver la letra fuera del escenario tradicional del libro, para pasar a verla en contextos en los que no funciona simplemente como transmisora de significado y en movimiento por lo que el acto de leer se convierte en el de “escanear” de acuerdo con Corris:

Escanear, más que una lectura de cerca es el modo predominante de consumo de la escritura y la imagen... Normalmente, uno lee un anuncio mientras está en movimiento. Los elementos de los anuncios publicitarios no se captan como imágenes individuales estáticas sino como marcos sucesivos de lo que podría ser llamado un secuencia de animación breve y mínima. El anuncio tiene éxito debido a la constante cartografiación y re-cartografiación de escritura e imagen que se le requiere activamente al espectador para poder “ver” y entender el mensaje del anuncio⁶³.

⁶²Abarca comparte el hecho de que sus paseos se asemejaran a una deriva de Debord, pero esta similitud es involuntaria puesto que por aquel entonces aún no conocía las teorías del Situacionismo.

⁶³«Scanning, rather than close Reading, is the pre-eminent mode of consumption of word and image» (228) «Typically, one reads the advertisements while on the move. The elements of the advertisement are not grasped as individual static images as much as successive frames of what might be termed a rather short and minimal animation sequence. The advertisement succeeds because a constant mapping and remapping of word and image is actively required on the part of the viewer in order to “see” and understand the advertisement’s message» (Corris, “Word and Image in Art since 1945” 232 en *Art, Word and Image*).

Huerta analiza la «geografía gráfica de las letras» (21) identificando los lugares donde abunda la escritura y señala los espacios fronterizos de las ciudades (entradas, salidas, polígonos) –espacios entrópicos, heterotópicos⁶⁴ y no lugares⁶⁵– como los de mayor carga de material gráfico. Además de estos, hay puntos clave dispersos aunque generalmente también en las afueras: los cementerios, los quioscos, los hospitales, o las zonas comerciales con sus luces de neón⁶⁶. “Pifostio” no está realizado en la periferia de Madrid pero sí en una de esas áreas de la ciudad en la que los márgenes han empujado hacia el centro creando espacios híbridos en los que las clases sociales, los puntos cargados de interés histórico, cultural e institucional conviven con grafías marginales, rotulaciones de segunda y grafiti (todas ellas escrituras propias de las afueras). Zonas movedizas entre lo de dentro y lo de fuera, zonas de tensión entre la utopía y la distopía.

⁶⁴El concepto de heterotopía es acuñado y teorizado por Foucault: «Lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamiento, espacios de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo, efectivamente localizables» (Foucault, *De los espacios otros*, 3). Más adelante describe más concretamente el tipo de heterotopías de la desviación o, en otras palabras, las heterotopías propias de las sociedades actuales: «aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida. Son las casa de reposo, las clínicas psiquiátricas: son, por supuesto, las prisiones, y debería agregarse los geriátricos» (4).

⁶⁵Los espacios de tipo no lugar son definidos y teorizados por Marc Augé: «Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta» (Augé, 41). Y analizando este tipo de espacios dice: «... al detenerse ante un semáforo en rojo o por una congestión de tránsito, podría ocurrir que tuviese que descifrar textos (carteles de los comercios de la ciudad, informes municipales), que no le estaban prioritariamente destinados» (Augé, 102).

⁶⁶«Las luces de Neón permiten un tipo de escritura que puede confundir las distinciones entre ver y leer si se tiene en cuenta la estática y mundana presentación del texto, y proporciona el apoyo material para una escritura a primera vista inmaterial que puede dar la apariencia de ser borrada o reescrita»; «Neon allows for a kind of writing that can confuse the distinctions between seeing and reading by countering the static and mundane presentation of text, and provides the material support for a seemingly immaterial writing that can give the appearance of being erased and rewritten» (Morley 156).

“No Compres” (2005)

Una campaña experimental de anti-publicidad subliminar a nivel de calle. Cientos de pequeños papeles con la inscripción “no compres” fueron instalados e integrados en la textura de la calle⁶⁷ **[Figura 16]**.

La idea surgió de un proyecto de diseño gráfico casero que pretendía demostrar que era posible desarrollar ideas de calidad con pocos medios; se trataba de unos panfletos de apariencia y acabado profesional que Abarca llevaba a cabo de forma casera con una impresora láser y de los que sobraban trozos de papel que había que cortar. Le atrajo esa cualidad táctil del papel por su calidad para la tinta. De este sobrante y del impulso de aprovecharlo para hacer algo constructivo sin inversión económica nace la idea de “No compres”. Una idea surgida de un proyecto publicitario para negarlo, incitando a no malgastar, a comprar menos, a aprovechar y reciclar, es decir, a utilizar el ingenio más que los medios económicos para la creatividad, pregonando con el ejemplo⁶⁸:

El tema de no gastar recursos es uno de los principales motivos que me llevan aquí. Me preocupa mucho, por ejemplo, que no sobre nada de papel. Hice una serie de cataloguitos en los que sobraba un pequeño fleco de papel, fleco que iba a pasar por la laser por las dos caras antes de ir a la basura. Aunque se trataba sólo de unos poquitos cientos de flecos, pensé en imprimir algo en ellos por no tirarlos (...). No he seguido con el proyecto porque dejé de tener papelitos (dejé de imprimir los catálogos aquellos) y producirlos ex profeso me pareció que no tenía sentido (entrevista a Javier Abarca).

⁶⁷Palabras del propio Javier Abarca sobre su proyecto. Hoy queda constancia porque, a medida que los papeles se iban dejando en la calle, el artista los fue fotografiando en su mayoría.

⁶⁸Aunque en su vida cotidiana Javier Abarca defiende y practica en la medida de lo posible un consumo responsable, menos consumista y de reaprovechamiento de recursos, el mensaje de esta obra pretende trascender el de la mera provocación anti consumista: «Por su puesto “No compres” es una figura poética. Se trata en realidad de “comprar menos” o de “comprar con más conciencia”» (entrevista a Javier Abarca), para emular el grito de un loco.

Escritura urbana

Aunque el arte urbano no tiene por qué limitarse a intervenciones mediante escritura sí se encuentra, sin embargo, muy ligado a ella. En primer lugar, porque por su ubicación y valores plásticos se confunde a menudo con el grafiti⁶⁹ y segundo porque, por su naturaleza subversiva⁷⁰, suele materializarse en una lucha contra el poder establecido cuyo signo puede (y suele) ser la escritura⁷¹. De esta forma, el arte urbano puede ocurrir mediante escritura y contra ella por lo que en la calle podemos ver los restos de la tensión en las relaciones Estado-ciudadano en la acumulación de capas de escritura (institucional, oficial, homologada, ilegal, de protesta, etc.).

Los dadaístas se percataron enseguida de que el espacio público es donde la provocación de la cultura institucional puede tener más éxito. Mientras que, como dice Vito Acconti, el museo o la galería –aunque públicos– son, de algún modo, espacios uni-funcionales de simulación donde las relaciones son auto-direccionales, la calle, por

⁶⁹En origen se usaba el término grafiti en general para englobar todo el arte urbano pero acabó resultando muy limitado cuando se trataba de definir la totalidad del arte en la calle. Javier Abarca enfatiza la radical diferencia entre el grafiti, un movimiento derivado de la publicidad, surgido en la calle y sin relación alguna con el arte y su público, y el arte urbano. Actualmente, dentro de este último se consideran diferentes acepciones: “arte público” cuando proviene directamente de las instituciones y surgió en el contexto de la ciudad ilustrada a partir del siglo XIX y, frente a él, “arte callejero” (“Street Art”) cuando se trata de una intervención espontánea, individual y, generalmente, al margen de la ley; puede ser tipo activista o vandálico aunque no es una condición necesaria. « ... Street art es un término muy amplio que describe una gran variedad de tentativas de creación desde el grafiti a la indumentaria; del diseño gráfico a la fotografía. Se refiere a cierto tipo de persona creativa, bien sea aficionado o profesional, pero que tiene su propia forma de hacer las cosas; quizá les gusta ir a contra corriente, o lo que tienen en común es un encanto poco culto mezclado con un sentido estético altamente desarrollado y una gran obsesión hacia los detalles. Para esta gente, la división entre trabajo y juego no es que se haya hecho borrosa sino que ha desaparecido por completo»; « ... Street art is an all-encompassing term that describes a myriad of artistic and creative endeavors from graffiti to clothing; from graphic design to photography. It refers to a certain kind of creative person, whether they be amateur or professional, the kind of person who has their own way of doing things; perhaps they like to go against the grain, or what they have in common is a certain low-brow charm mixed with a highly developed aesthetic sense and obsessive attention to detail. For these people, the divide between work and play hasn't just blurred but dissapeared» (Blackshaw 6).

⁷⁰También las instituciones han acabado contratando a artistas callejeros para vender su discurso. De hecho, hay encargos oficiales de arte callejero o arte callejero protegido por las autoridades como, por ejemplo, Art Basel, Proyecto en Wynwood, Miami, 2007; MUR (Modules Urban Reactive) en París desde 2007; Urban Arts Madrid, 2010. Visto así, el arte de la calle puede resultar poco subversivo, sin embargo, hay que tener en cuenta que los artistas de este ámbito están divididos entre los que se quieren mantener absolutamente fuera del circuito oficial del arte y mantienen cierto grado de autenticidad, y los que exploran la calle como un medio más y también colaboran con galerías e intervienen en proyectos oficiales o comerciales.

⁷¹El poder siempre se ha ejercido mediante la letra o contra la letra, por ejemplo mediante la quema de libros o por el afán de homogeneidad y clarificación de las tipografías por parte de muchos regímenes. Por ejemplo, letra Frankfurt como representante del espíritu alemán desde 1933 y prohibida en 1941.

el contrario, es un espacio público real, multi-direccional y omni-funcional⁷². Además el espacio del museo implica tener que ir al museo, adoptar una actitud propia de ir a museo, y estar predispuesto a contemplar y juzgar algo previamente clasificado como arte. Además el museo está ahí porque las instituciones han querido que esté y por eso supervisan su existencia y todo cuánto el museo alberga y promueve. Es, en definitiva, la heterotopía en la que la sociedad almacena lo que etiqueta bajo el nombre de arte o cultura. El espacio público, por el contrario, no está en la calle, no está en ningún lado sino que *es* la calle; el espacio público *es* todas partes. Estas etiquetas e ideas previas no sólo afectan a la percepción del receptor de la obra sino que también condicionan a los artistas a los que no les interesa crear bajo estas condiciones y por eso prefieren actuar en la calle. En general se trata de intervenciones en tres dimensiones en forma de instalación con todo tipo de materiales de modo que el objeto artístico se confunde con cualquier otro del mobiliario urbano. El deseo de experimentar y modificar el paisaje urbano público hace que esta forma de arte convierta la calle en espacio de exposición, desfigurando y (criticando quizás) el concepto de museo y las instituciones que representa: «El artista contemporáneo es consciente del contexto en el que la pieza artística completa la atención del espectador. El flujo de imagen que llena nuestros espacios urbanos no es sino un aspecto más de nuestra exposición total a la cultura visual»⁷³.

Por otro lado, el arte urbano recoge los planteamientos de los situacionistas, en un intento de aunar arte y vida cotidiana tal y como Guy Debord sugería; de hecho, este tipo de obras exige que el viandante se involucre, que tome conciencia de sí mismo así como de cuanto le rodea en la ciudad, habitualmente dominada por el exceso de información y donde predomina el abismo de la hiperrealidad especular. Sólo la calle, escenario, pero escenario público y real, nos induce a entrar en contacto con el otro, facilita un mínimo efecto sorpresa (si es que algo puede sorprender a estas alturas) y permite medir el pulso de la capacidad de respuesta, emoción, o rechazo de los viandantes en el día a día.

⁷²«Un museo es un espacio público “simulado”; Es auto-direccional y uni-funcional. Mientras tanto, un espacio público “real” es multi-direccional y omni-funcional. Cuando vas a un museo ... todo cuanto haces es ir a un museo. Para ir a un museo, tienes que ser un visitante de museo; y vas al museo para continuar siéndolo»; «A museum is a “simulated” public space; it’s auto-directional and uni-functional. Whereas a “real” public space is multi-directional and omni-functional. When you go to a museum, ... all you are doing is going to the museum. In order to go to the museum, you have to be a museum-goer; you go to the museum in order to continue to be a museum-goer» (Acconti, “Public space”, Public Art 29).

⁷³«The contemporary artist is mindful of the context in which artwork complete for the beholder’s attention. The image flux that fills our urban spaces is but one aspect of our overall exposure to urban visual culture» (Corris, “Word and Image in Art since 1945” 228 en *Art, Word and Image*).

Para un artista callejero, el modo de abordar un nuevo proyecto en general, comienza con el paseo: salir, caminar, deambular y encontrar (paredes, objetos, trozos de suelo, fachadas...) por lo que en la génesis de su idea, siempre hay un alto componente de interacción con la calle, el espacio y lo cotidiano.

La razón por la cual estas obras son tan importantes es porque fuerzan al público a ser consciente y a interactuar con el mundo que lo rodea. En una cultura dominada por un exceso de medios sensacionalistas, insustanciales y de usar y tirar y por una cultura visual, el mundo físico “real” tiene que reafirmar su presencia» (Gavin 7).

Las intervenciones anónimas en la ciudad como “No compres” buscan precisamente que se produzca un cambio en la forma en que la gente se relaciona con la urbe y que reparemos en objetos y mensajes a los que estamos tan habituados que ya no vemos. En un mundo en que las oportunidades de exponer obras en galerías, ferias y museos son limitadas, los artistas eligen la calle como el mejor lugar para dar a conocer su obra y llegar al gran público, exponiéndose a la censura y la crítica masivamente. Por otro lado, en la búsqueda de espacios inspiradores se incluye la innovación en el ámbito de los soportes, lo que conlleva nuevas superficies recónditas para la escritura que le permiten convivir en contextos novedosos y adoptar texturas insospechadas. En el caso del arte urbano, un método tradicional para haber distribuido el mensaje hubiera sido mediante pegatinas adhesivas pero, puesto que ya habían sido impresas en papel corriente, Abarca solucionó el problema recurriendo a las rendijas, las grietas y similares donde, minuciosamente, fue enganchando las escrituras. Muchas de estas eran ventanas de locales abandonados o en obras donde se acumulaba la porquería y que hicieron las veces de anti-escaparates donde Abarca colocó su mercancía con el cuidado y minuciosidad de un escaparatista.

Todos los lugares surgieron de la improvisación pura y la falta absoluta de pretensiones o expectativas. Resulta que me encontré con algo que es el sueño de un artista urbano: un juego divertido, fácil, que sirva de excusa para reevaluar toda la calle y encontrar nuevos aspectos de ella y, sobre todo, descubrir toda una red de posibles soportes totalmente ignorados hasta la fecha, libres de competencia visual (entrevista a Javier Abarca).

Además, el arte de la calle es efímero y temporal por definición y nadie puede poseerlo por eso también escapa a la mercantilización; es como huir del sistema rebelándose contra él y así superarlo. No se da *a priori* ni un intento de reconocimiento (es anónimo) ni un beneficio económico; suponen un reto para el receptor y un desafío para el artista que juega con la actitud cambiante del público y lo efímero de su obra. El artista interviene y después resta al azar que determinadas personas en determinado momento de su vida vayan a cruzarse con esa intervención durante el tiempo limitado que la obra permanezca, dándose así situaciones únicas e irrepetibles fuera del control del autor.

Efectivamente, el arte callejero permite al artista mantener una posición de autoría, autoridad y control ambiguos respecto a su obra; por un lado es responsable de su intervención (él establece el comienzo del juego y las normas) pero no las consecuencias que la obra traiga consigo una vez que se presente en un espacio común y cuando la gente se enfrente a ella⁷⁴. Por otro lado, intervenir de forma personal e individual en un espacio público le permite que su voz sea oída, le permite llegar a la gente y afianzar su identidad y su presencia en el anonimato de la ciudad. A esto responden los *tags* en los que su nombre, *Nick name* o emblema, –su firma en definitiva– queda plasmado por toda la ciudad y expuesto ante los ojos de todos⁷⁵. Al mismo tiempo las circunstancias le permiten mantener su anonimato y esconderse tras la intervención sin necesidad de ser señalado o aplaudido⁷⁶. En general todos los artistas coinciden en señalar que trabajar

⁷⁴Cuando Abarca es preguntado acerca de la respuesta de los viandantes frente a su obra responde: «No me preocupé mucho en observar las reacciones de la gente pero es cierto que en alguna ocasión he visto algún papelito que había metido en una rendija muy profunda, de forma que solamente verlo era muy difícil, y alguien no sólo lo había visto sino que se había tomado la molestia de sacarlo... Imagino que pensó que era un conjuro malicioso» (Entrevista a Javier Abarca).

⁷⁵El grafiti también es una forma de reafirmarse y de especularizar la identidad: “aquí estoy yo” en un mundo tan despersonalizado y deshumanizado como el de la ciudad. «En la actualidad podemos ver que el individuo moderno se rebela contra unas pautas que intentan reducirlo a un ser pasivo y sin espiritualidad. Los graffiti y los *tags* que cubren las paredes de edificios, contribuyendo a la alienación de este final de siglo, permiten indudablemente romper el anonimato de las grandes ciudades. Semejantes expresiones gestuales, en los límites de la violencia, constituyen una última tentativa de afirmar la identidad ante el umbral de la desesperación» (Mediavilla 307).

⁷⁶Los artistas callejeros viven entre el reconocimiento y el anonimato; no son estrellas aunque a veces exponen en galerías y se les dedica artículos y catálogos razonados porque muchos combinan las exposiciones en museos y colaboraciones con galerías con intervenciones puntuales ilegales en la calle. Son artistas que no se sienten cómodos por completo ni con el sistema mercantilizado del mundo del arte, ni tampoco con la cultura del grafiti por lo tanto son conocidos aunque hacen intervenciones anónimas. «Son artistas que huyen tanto de las frustraciones y la mercantilización del mundo artístico como de la estética y la rigidez del grafiti» (Gavin 6). Se relacionan con sus fans a través de Internet y de la calle por lo que usan los mismos métodos que los medios de comunicación contra los que se rebelan. Se han dado casos de artistas callejeros que han sido arrestados y encarcelados, y muchos viven en semi-clandestinidad por lo que no siempre es fácil investigar sus biografías.

en la calle entraña ventajas como son el aspecto lúdico, la emoción por el riesgo que se corre de ser pillado –un valor añadido en este tipo de arte–, sensación de libertad, la oportunidad de ser visto por un gran número de personas.

El estruendo de la aldea global, en realidad estimula la auto-creación. El flâneur del siglo XXI es un animal completamente diferente al descrito por Baudelaire en el París del siglo XIX y teorizado, a su vez, por George Simmel y Walter Benjamin. Durante nuestros paseos por la ciudad, nuestros pensamientos se dirigen al sabotaje⁷⁷.

Además, una intervención, especialmente si se hace sin permiso de las autoridades, puede durar en la calle un tiempo relativo. Puede durar horas, días, años o ser borrada inmediatamente⁷⁸. En muchos casos, incluso, la acción puede entrañar riesgos legales y crear bajo la presión de ser pillado conlleva una emoción y un sentido diferente a la obra. Es una obra sometida al azar respecto a su destino y tiempo de exposición, además de no adecuar su formato a la especulación comercial. En efecto, la intervención en el espacio urbano puede darse con o sin permiso. Esta última opción ofrece a los artistas la posibilidad de crear sin privilegios y desde la perspectiva de una persona corriente y, por lo tanto, buscar una respuesta más fresca y natural. De hecho, algunas intervenciones urbanas son ilegales, introduciendo así un elemento nuevo en el mundo del arte: una nueva combinación de las bellas artes con lo callejero ilegal, dejando borrosas las definiciones de “arte” o “vandalismo”⁷⁹.

⁷⁷«The din of the global village actually encourages self-authoring. The twenty-first century *flâneur* is an entirely different animal from that described by Baudelaire in nineteenth-century Paris and theorized, in turn, by George Simmel and Walter Benjamin. During our walks through the city, our thoughts turn to *sabotage*» (Corris, «Word and Image in Art since 1945» 306 en *Art, Word and Image*).

⁷⁸En el mundo del grafiti también existe la figura del borrador. Se trata del fenómeno de los “vigilantes”, personas que se dedican a borrar grafitis de forma voluntaria y sin permiso. En origen la idea era tacharlos y firmar la tachadura y luego borrarlos. Son una suerte de lucha sobre la pared en forma de escritura que va haciendo que estas capas de escritura sobre escritura se vayan acumulando. Muchos de estos vigilantes firman sus actuaciones. Sin tener exactamente la misma función, se pueden equiparar a los blanqueadores de paredes de Pompeya (Abarca, www.urbanario.es).

⁷⁹Si según Derrida toda escritura tiene vocación de muerte (evoca su ejecutor mortal), la realizada en la calle y sin permiso representa esa tensión de ser borrada como ninguna otra y, de hecho, hace de esa característica su esencia.

Con permiso o no, el arte urbano siempre tiene algo de antimonumental; de un lado está el monumento oficial “dedicado a” y, como consecuencia, la reacción popular del el anti-monumento: el monumento “en contra de” y por lo tanto, las obras de arte callejero siempre se enmarcan en un discurso político porque pueden ser, en muchos casos, ilegales pero suponen, como mínimo, una invasión del espacio público y siempre entrañan alguna forma de subversión⁸⁰. Lo que ocurre en la calle es real y político por definición. «... es imposible crear piezas que sean ilegales sin que tengan algún sentido político» (Gavin 7). La figura del artista es quien pone en tela de juicio las verdades fundamentales de su cultura; el que se cuestiona la naturaleza de las imágenes que nos rodean y la función de las cosas.

“No compres” utiliza la calle para llegar a cualquiera que pase por ella, se expone a una duración determinada sólo por el servicio de limpieza público o las condiciones climáticas, pero absolutamente fuera del control de Abarca, y permite al autor hacer oír su voz en la gran ciudad al mismo tiempo que permanecer anónimo tras un mensaje tipografiado que ni si quiera deja ver su grafía personal. “No compres” llena la calle de contra- escrituras que nos obligan a modificar la forma de mirar la ciudad, pues el mensaje desvela la urbe, no tanto como espacio de libertad sino como soporte cerrado de información y publicidad, en la que los ciudadanos se ven sometidos a una constante manipulación a través de las imágenes y la escritura para que no escapen del sistema.

⁸⁰El “agitprop”, término de la Revolución Soviética, es una fusión de las palabras “agitación” y “propaganda” que se usan para denominar determinadas intervenciones urbanas.

Escritura para (no) vender

La relación entre los logos publicitarios y el arte se inicia en el cubismo sintético pero se extiende a las reflexiones sobre el espacio de la ciudad a partir de los años cincuenta, como, por ejemplo, en el ya citado *Formulario para un nuevo urbanismo* de Ivain. En su texto, la ciudad se percibe como el último estadio donde la creación aún es posible pero sobre la que se ha extendido un halo frívolo propio de la modernidad: «Una enfermedad mental invade el planeta: la banalización. Todos están hipnotizados por la producción y las comodidades, sistema de desagüe, ascensor, baño, lavadora» (Ivain par 31). En este contexto, la escritura de la ciudad se percibe como un poema delirante, una suerte de cadáver exquisito sujeto a toda combinatoria y cuyo resultado, siempre diferente, está tocado por el escepticismo de pensar que la ciudad no es más que un espacio infesto en el que nada escapa de las garras del aparato de consumo que, no sólo dificulta la creación pura, sino que, además impide absolutamente que ésta se vuelva a dar de ningún modo⁸¹:

Nos aburrimos en la ciudad, ya no hay ningún Templo del Sol. Entre las piernas de las mujeres que pasean los dadaístas imaginaron una llave inglesa y los surrealistas una copa de cristal. Esto se perdió ... La poesía de los carteles desde hace veinte años. Nos aburrimos en la ciudad, tenemos que esforzarnos demasiado para descubrir misterios todavía en los murales callejeros, el último momento del humor y la poesía.

⁸¹Otro ejemplo temprano de la intromisión de la publicidad en el arte literario es el poema "Ich Sehe Dish" de Odisseas Elitis (1978) en el que sugiere un paseo poético interrumpido por los anuncios: «(...) sólo la poesía sólo la poesía/ con un carro fulgurante te llevará/ MERCEDES FERRARI SAAB/ rasgando las fachadas de viejos edificios/ NESCAFÉ LINGUAPHONE/ como portadas de revistas donde están/ BIC PARKER WATERMAN/ todas las ellas de un día/rosadas como la muchacha/ de ELIZABETH ARDEN y de NINA RICCI».

Baños de los Patriarcas ...
Zoo de Nuestra Señora
Farmacia deportiva
Alimentación de los Mártires ...
Serrería de la Mano de Oro
Centro de recuperación funcional ...
Calle de los Voluntarios Prolongada
Hostal familiar en el jardín
Hotel de Extranjeros
Calle Salvaje

(Ivain, par 2-16)

Y a propósito de “calle salvaje”, en los años 90 se dio una explosión de arte callejero como reacción a la omnipresencia del comercialismo y sus carteles⁸²: «el arte callejero se convirtió en el contrapunto a la publicidad comercial y a la agresividad con la que atacaba a los consumidores» (Gavin 6). Los artistas aprovecharán las estrategias de la publicidad: ubicación pública, efecto sorpresa, combinación de escritura e imagen, mensajes de tono incisivo para establecer una lucha dialéctica en la que se llegan a confundir arte y marcas anunciantes, aprovechándose finalmente uno de otro en una relación simbiótica⁸³. Esta relación explica la frecuente coincidencia de arte urbano y diseño gráfico. Dos ámbitos que se presentan unidos habitualmente –en el propio Abarca confluyen ambas pasiones– aunque respondan a objetivos opuestos ya que el diseño gráfico suele estar al servicio de la publicidad, mientras que el arte urbano surgió en buena medida contra ella. Uno de los recursos de los que se aprovecha “No compres” es del tipo fuente tipográfica en la que se expresa, asociada con la publicidad tradicional.

⁸²Un buen ejemplo al respecto es de la artista inglesa Gillian Wearing y su obra “Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say” de 1992-93. En esta obra, la artista fotografía en Londres a gente que porta carteles con un rótulo o mensaje que ellos mismos han escrito para reivindicar que la escritura en la calle transmita el mensaje que sus ciudadanos desean **[Figura 18]**.

⁸³Las marcas también se apropian del arte callejero y contratan a artistas para promocionar su producto o diseñar sus logos. De este modo, La escritura comercial engulle a la contraescritura y le hace aparentar que está en contra de lo que ella misma vende.

La calle nos habla y lo hace frecuentemente en el mismo tono imperativo: “stop”, “no pisar”, “prohibido pasar”, y empleando el mismo tipo de mensaje⁸⁴. Abarca aprovecha esta violencia verbal de la escritura publicitaria para crear su obra adoptando el formato de lo que se quiere criticar. Y es que para entender las claves a las que responde una intervención como “No compres”, debemos retrotraernos a la actualización de algunas prácticas de las vanguardias por parte del Situacionismo y movimientos similares.

La publicidad siempre lanza el mismo mensaje variando únicamente su aspecto para atraparnos pero la connotación es siempre la misma: “COMPRA”. La cultura de masas recibe todo el tiempo mensajes connotados⁸⁵ a través del cine, de la televisión, de los envases pero curiosamente, somos conscientes del truco y nos sabemos sometidos al bombardeo subliminar constante. En el documental de 2009 “De la servidumbre moderna”⁸⁶ de Brient y Fuentes se introducen unas escenas en las que un hombre que camina por la calle va leyendo inconscientemente los carteles publicitarios que invaden la ciudad. Al ponerse las gafas, se desvela el mensaje connotado bajo esos carteles que anteriormente portaban chicas semidesnudas, coches de alta gama o slogans de marcas comerciales: “obedece”, “compra”, “consume”. Quitarse las gafas es quedar desprotegidos de la luz cegadora que emana de este nuevo dios, encarnado por y para esta nueva religión (o sustituto de espiritualidad) que es el consumo. **[Figura 19]**.

⁸⁴«Todas las interpelaciones que emanan de las rutas, de los centros comerciales o del servicio de guardia del sistema bancario que está en la esquina de nuestra calle apuntan en forma simultánea, indiferente, a cada uno de nosotros (“Gracias por su visita”, “Buen viaje”, “Gracias por su confianza”), no importa a quién: son los que fabrican al hombre medio, definido como usuario del sistema vial, comercial o bancario» (Augé, 107).

⁸⁵«Nos encontramos en la cultura de la connotación» (Barthes, *La aventura semiológica* 241).

⁸⁶Brient, J. F y León Fuentes, V. *De la servidumbre moderna*, 2009.

Irónicamente, “No compres” se expone en la calle para ser mirado como un objeto de contemplación y venta, además de para convencer a los espectadores en contra de los mensajes subliminales que reciben sin cesar por parte de la publicidad. Su mensaje directo y claro –no hay un equipo de psicólogos estudiando la estrategia comunicativa– y por eso contrasta con la sutileza, minuciosidad y discreción con que las etiquetas se adaptan a la textura de la calle. A pesar de desarrollarse a la altura de los ojos, es difícil toparse con el mensaje porque, al contrario de la publicidad real, no abrume. Sin embargo, una vez se encuentra y se lee, llega la confusión; todos sabemos quién nos dice: “compra” pero, en el caso de “No compres” surge la inquietud de preguntarse: ¿de quién viene esta orden? He aquí el carácter de juego irónico que despliega esta intervención:

La cosa es que como el modo en que se lanza el mensaje es tan retorcido ... al final hay también una sensación de “campaña de chalado iluminado” que da un poco de miedo o, incluso, de un “conjuro malicioso” lo que da más miedo aún. Eso es lo que da fuerza al proyecto, creo yo (entrevista a Javier Abarca).

Imágenes: 2.d. La ciudad como almacén de escritura: “Pifostio” y “No compres” de Javier Abarca

Figura 1



Times Square, Nueva York

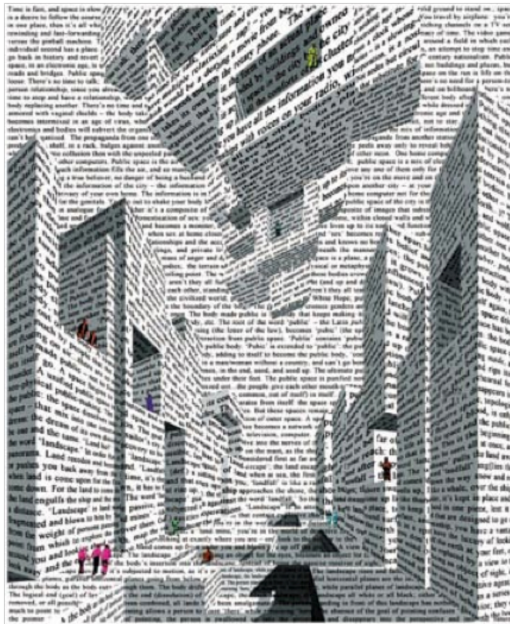
Figura 2



Atravesar las ideas como se atraviesan las ciudades y las fronteras, 1990

Rogelio López cuenca

Figura 3



City of words, 1999
Vito Acconti

Figuras 4 y 5



Colonne Moris, Paris, 1910/ Rue St. Jacques, Paris, 1906
Eugene Atget

Figura 6



Pasaje de París

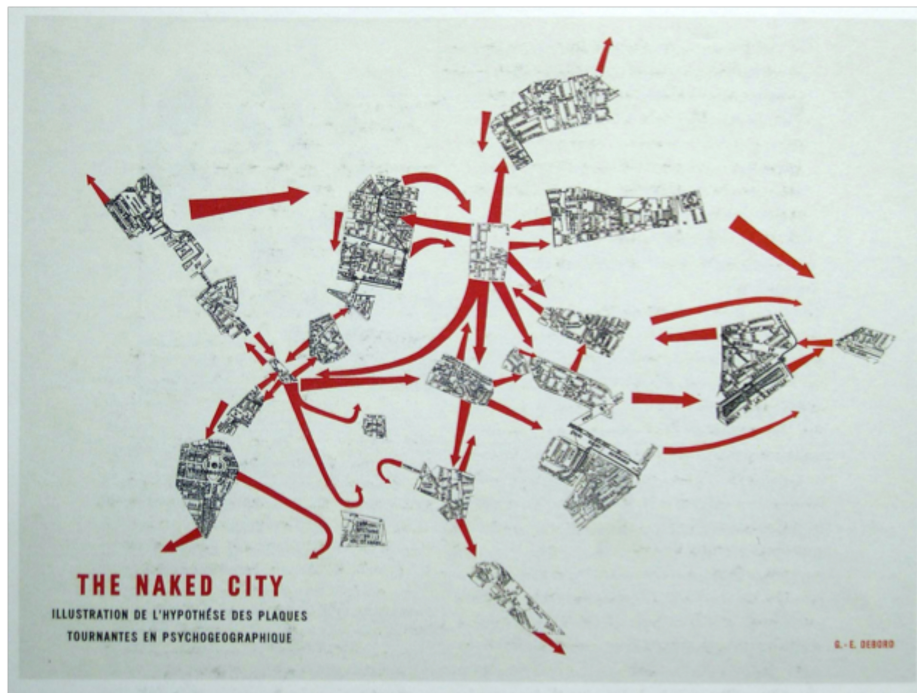
Figura 7



Après la Marne, Joffre visita le front en auto (titulado originalmente Montagnes + vallées + routes + Joffre) de "Parole in Libertà", 1919

Tomasso Marinetti

Figura 8



Segundo mapa Psicogeográfico Situacionista, 1957
Guy Debord,

Figure 9



Le Legible City, 1989-91
Jeffrey Shaw

Figura 10



Pifostio, 1999-2004
Javier Abarca

Figura 11



Pifostio, 1999-2004
Javier Abarca

Figura 12



Pifostio, 1999-2004
Javier Abarca

Figura 13



Pifostio, 1999-2004
Javier Abarca

Figura 14



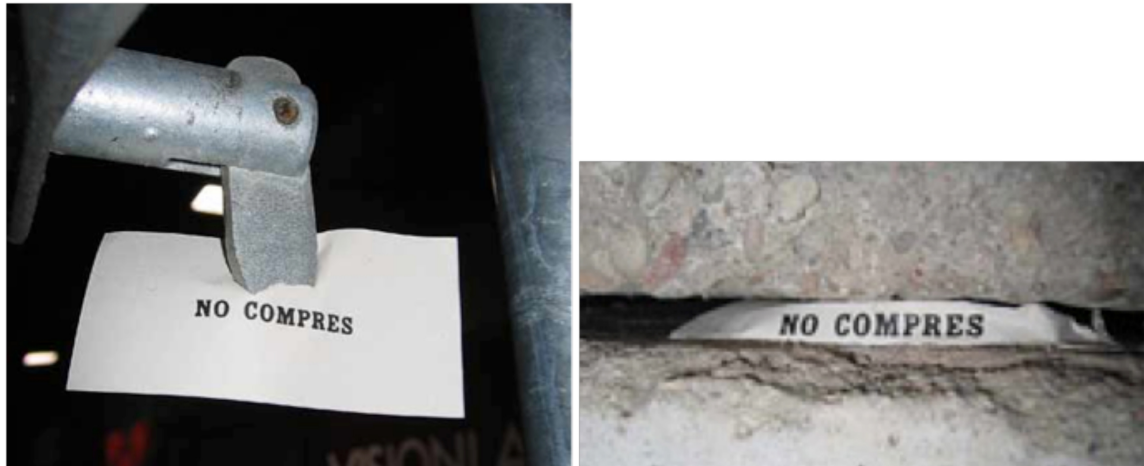
Pifostio, 1999-2004
Javier Abarca,

Figura 15



Pifostio, 1999-2004
Javier Abarca

Figura 16



No compres, 2004
Javier Abarca

Figura 17



Avenue de l'Observatoire, 1926
Eugène Atget

Figura 18



Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say, 1992-93

Gillian Wearing

Figura 19



De la servidumbre moderna, 2009
Brient, J-F y León Fuentes, V.

IV. Apéndices bio-bibliográficos

1. JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

(Villarino de los Aires, Salamanca, 1944- Madrid, 2009)¹

Poesía

- *El Jornal*. Salamanca: Vitor, 1965.
- *Amor peninsular*. Barcelona: El Bardo, 1965.
- *Un Humano Poder*. Barcelona: El Bardo, 1966.
- *Mortaja*. México: ERA, 1970.
- *Antología Salvaje*. Las Palmas de Gran Canaria: Hoy por hoy, 1970. Con prólogo de José Ángel Valente.
- *Cierra los ojos y abre la boca*. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales, 1970.
- *Maniluvios*, Barcelona: El Bardo, 1972.
- *Frases*. Madrid: Taller de Ediciones JB, 1975.
- *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. Madrid: Visor, 1976.
- *Alarma*. Madrid: Trece de Nieve, 1976.
- *Soldadesca*, 1979. Valencia: Pre-textos, 1979. Con ilustraciones de Enrique Brinkmann, Eduardo Chillida, Alfonso Fraile, Luis Gordillo, Pablo Palazuelo, Francisco Peinado, Matías Quetglas, Vicente Rojo, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies y Fernando Zóbel.

¹Datos obtenidos de Ferro 472-473. Se da un solapamiento temporal de periodos de producción ya que trabajaba durante años en proyectos que luego se iban publicando por lo que la fecha y orden de publicación no indica necesariamente el periodo de ejecución. Aquí se expresa año de publicación.

- *Manchas nombradas*. Madrid: Editora Nacional, 1984. Con prólogo de Antonio Saura.
- *Rumor de Tánger*. Madrid: Cuadernillos de Madrid, 1985.
- *Favorables Cacún Poema seguido de La dictadura del jaikú*. Madrid: Ave del Paraíso, 1993.
- *Visto y no visto*. Madrid: Ave del Paraíso, 1993.
- *Razón de nadie*. Madrid: Ave del Paraíso, 1994.
- *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*, edición de Miguel Casado, Madrid: Cátedra, 1994.
- *Testículo del Anticristo*. Madrid: Galería Estampa, 1995.
- *Órganos dispersos*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2000.
- *Ni mu, Veliza* (Valladolid): El Gato Gris, 2002.
- *Con todas las letras*. Universidad de León: Plástica & Palabra, 2003.
- *Amo de llaves*. Madrid: Losada, 2004.
- *De madrugada, entre la sombra, el viento*. México: Calamus, 2007.
- *Ondulaciones (Poesía reunida 1968-2007)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de - Lectores, 2008. Con prólogo de Miguel Casado.
- *Tortuga busca tigre*. Madrid: Del Centro Editores, 2010.
- *Lámparas*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

Libros de poesías con pintores

- *Adoptio in fratrem*. París: Editions Maeght, 1976. Placard en colaboración con Antonio Saura.
- *Alarma*. Madrid: Rayuela, 1976. Con serigrafías de Eusebio Sempere.
- *Experiencias de amor de don Juan de Tassis, conde de Villamediana y correo mayor de su Majestad*. Madrid: Rayuela, 1977. Recogidas y prologadas por José-Miguel Ullán e ilustradas por Enrique Brinkmann.
- *Bethel*. Valladolid: Marzales, 1977. Con grabados de José Hernández.
- *Responsos*. Cuenca: Antojos, 1978. Con serigrafías de Antonio Saura.
- *Doble Filo*. Madrid: Galería Estampa, 1982. Con grabados de Matías Quetglas.
- *Funeral Mal*. París: RDL, 1972-1985. Incluye: *Adoración*, con grabados de Eduardo Chillida, 1972-1978; *Ardicia*, con grabados de Pablo Palazuelo, 1973-1978; *Acorde*, con grabados de Vicente Rojo, 1973-1978; *Asedio*, con grabados de Antonio Saura, 1975-1980; *Anular*, con grabados de Antoni Tàpies, 1975-1981; *Almario*, con dibujos de Joan - Miró, 1982-1985.
- *Tardes de lluvia*. México: Intaglio, 1992. Con grabados y serigrafías de Vicente Rojo.
- *Animales impuros*. México: Impronta, 1992. Con grabados de José Luis Cuevas.
- *Alfil*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1992. Con grabados de José María Sicilia.
- *l desvelo*. Madrid: Ave del Paraíso, 1995. Con dibujos y un grabado de Antoni Tàpies.
- *Si hay que tener*. Madrid: D. L, 1996. Con grabados de Denis Long.
- *Sentido del deber*. Madrid: Ave del Paraíso, 1996. Con dibujos y un grabado de José Manuel Broto.
- *Interior de conserva ante un dilema*. Madrid: Ave del Paraíso, 2010. Con dibujos de Evru.

Artes plásticas

- *Las soledades de Francisco Peinado*. Madrid: Rayuela, 1977.
- *Abecedario Brinkmann*. Madrid: Rayuela, 1977.
- *Zóbel/Acuarelas*. Madrid: Rayuela, 1978.
- *Tàpies, obstinado*. Madrid: Ave del Paraíso, 2000.
- *Volcanes contruidos*. México: Galería Quiroga, 2007. Con serigrafías de Vicente Rojo.

Artículos

- *Como lo oyes (Articulaciones)*. Burgos: Dossoles, 2005.

Acciones poéticas

- *Parábola*, homenaje a León Felipe, Casa del Lago, México, 1974.
- *Bodegón*, homenaje a Juan Gris, Galería Theo, Madrid, 1977.
- *Novela Rosa*, Puente Cultural, Madrid, 1977.
- *Perrería*, homenaje a Augusto Monterroso, I.C.I., Madrid, 1991.
- *No me preguntes cómo llegué hasta aquí*, homenaje a Manuel Padorno, Cículo de - *Bellas Artes*, Madrid, 2003.
- *Escalera Primera*, Centro Cultural de España, México, 2005.

Obras con compositores

- *Torneo*, música de Carlos Pellegrino, C.N.R.S., París. 1974.
- *Pocket Zarzuela*, Música de Luis de Pablo, Madrid, 1978.
- *Relámpagos*, música de Luis de Pablo, Madrid, 1996.
- *Circle de España*, música de Luis de Pablo, Madrid, 2006.
- *Trío de drosses*, música de Luis de Pablo, Nápoles, 2008.

Traducciones

- *Transparencias del tiempo*, de Edmond Jabès, con serigrafías de Eusebio Sempere. Valladolid: Marzales, 1977.
- *Una apariencia de tragaluz*, de Jacques Dupin. Madrid: Poesía/Cátedra, 1982.

Prólogos para libros

- “De la luminosa opacidad de los signos”, en *Noventa y nueve poemas*, de José Ángel Valente. Madrid: Alizanza Editorial, 1981.
- “Revelaciones”, en *Torres de Dios: Poetas*, de Juan Larrea. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- “Tampoco quiero engañarlos”, en *Cuentos, Fábulas y Lo demás es silencio*, de Augusto Monterroso. México: Alfaguara, 1996.
- “Señales debidas”, relato prologal y edición de María Zambrano, en *Esencia y hermosura*. Antología. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2010.

Exposiciones individuales

- 2012 - *Palabras iluminadas*, La Casa Encendida, Madrid.
- 2010 - *Visto y no visto*, Sala de exposiciones Círculo de Lectores, Barcelona.
- *Visto y no visto*, Fundación **César Manrique**, Lanzarote.
- 2009 - *Agrafismos*, Hospedería Fonseca, Universidad de Salamanca.
- *Agrafismos*, Instituto Cervantes de Roma, Italia.
- *Agrafismos*, Instituto Cervantes de Nápoles, Italia.
- 2008 - *Agrafismos*, Instituto Cervantes de Viena, Austria.
- *Agrafismos*, Escuela de Arte y Diseño de Mérida, Badajoz.
- *Agrafismos*, Centro Cultural Círculo de Lectores, Madrid.

2. ANA SÁNCHEZ¹

(Salamanca 1964)

Premios y becas

- 2010 - Segundo premio pintura pincel verde, Ayuntamiento de Leganés, Madrid.
- 2009 - Primer premio Certamen de pintura Cambre, Coruña.
- Segundo premio Certamen Nacional de Leganés, Madrid.
- 2008 - Beca residencia artística en México FONCA, México.
- Premio-Adquisición Fundación Botí, Córdoba.
- Primer premio de pintura Villa de Pego, Alicante.
- 2007 - Mención de Honor Certamen Pintura Isla Cristina, Huelva.
- Mención de Honor Certamen Artes Plásticas Majadahonda, Madrid.
- Premio-adquisición Eugenio Hermoso, Badajoz.
- 2006 - Premio Pintor Juan Almagro, Jaén.
- Beca Fundación Valparaíso, Almería.
- 2005 - Primer premio de Artes Plásticas “Villa de Rota”, Cádiz.
- Premio-adquisición V Certamen de Pintura Torreldones, Madrid.

¹Actualizado en junio 2012.

- 2004 - Premio-adquisición VII Certamen de Pintura Aitor Urdangarín, Vitoria.
- Premio-adquisición Fundación Wellington, Madrid.
- Primer premio de Pintura Ibercaja, La Rioja.
- Primer premio de pintura Ciudad de Puerto Llano, Ciudad Real.
- Primer premio de pintura La Garriga, Barcelona.
- Adquisición III Premio Artes Plásticas “Gobierno de Cantabria”.
- Primer premio de Pintura Ciudad de Manzanares, Ciudad Real.

- 2003 - Premio-Adquisición Fundación Botí, Córdoba.
- Premio-Adquisición Eugenio Hermoso, Badajoz.

- 2002 - Primer premio Bienal de Arte Moderno, Tarragona.
- Premio Doménico Greco. XVII. Bienal del Tajo, Toledo.
- Beca gráfica. Museo Internacional de Electrografía, Cuenca.

- 2001 - Premio-Adquisición. Ayuntamiento de Valdepeñas, Ciudad Real.
- Premio-Adquisición Certamen Nacional de Valdemoro, Madrid.
- Mención de honor, premio ABC pintura.
- Mención de honor, premio ABC fotografía.

- 2000 - Premio Focus Abengoa. Fundación Fondo de Cultura, Sevilla.
- Beca Casa Velázquez. Ayuntamiento de Valencia, Madrid.

- 1999 - Beca de Pintura de la Academia de España en Roma.
- Segundo Premio Villa de Brunete, Madrid.
- Segundo Premio de Pintura Juan Almagro, Jaén.
- Beca Grabado Fundación Miró, Mallorca.

- 1998 - Beca Pintura Valdearte, Concello O'Barco, Ourense.
- Beca Pintura Cursos de Arte Hondarribia, Guipúzcoa.
- Primer Premio XXI Certamen Nacional Pintura Mora, Toledo.
- Premio-Adquisición Certamen Nacional de Valdemoro, Madrid.
- Premio-Adquisición Arganzuela, Madrid
- Mención de Honor Fundación Mainel, Valencia.

- 1997 - Beca de Pintura Cursos de Arte Mojácar, Almería.
- Mención de Honor Certamen Villa de Leganés, Madrid.

- 1993 - Mención Especial Certamen Alcalá de Henares, Madrid.
- Mención de Honor Certamen Arganda del Rey, Madrid.

- 1991 - Beca de Investigación Universidad Complutense, Madrid.
- Beca V Encuentro Talleres Abiertos, Vitoria.
- Primer Premio II Certamen Nacional La Tarterie, Madrid.

- 1990 - Primer Premio de Pintura Adelardo Covarsí, Badajoz.
- Segundo Premio Certamen Caja Provincial, Valladolid.
- Segundo Premio X Certamen Nacional Parla, Madrid.
- Tercer Premio I Certamen Arte Roldán, Madrid.

- 1989 - Beca XII Festival Internacional de Cultura Asilah, Marruecos.
- Beca Investigación Museo Español Arte Contemporáneo, Madrid.

Exposiciones individuales

- 2012 - Galería Astarté. "En relieve", Madrid.
- 2010 - Galería ARTGN, Tarragona.
- 2009 - Palacio Pimentel, "Reflexiones", Valladolid.
- 2008 - Sala Luis Garay, Murcia.
- 2007 - Galería Ángeles Baños, Badajoz.
- 2006 - Galería Raquel Ponce, "De palabras", Madrid.
- Sala Torre Bella, Salou, Tarragona.
- 2004 - Fundación La Caixa, Espai Zero, "Bibliotecas", Tarragona.
- 2003 - Galería Raquel Ponce, "Entre líneas", Madrid.
- Museo de Arte Moderno, Tarragona.
- 2001 - Casa de Velázquez, Madrid.
- 2000 - Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, Madrid.
- 1999 - Galería Garage Regium, Madrid.
- 1996 - Sala exposiciones del Círculo de Bellas Artes, Tenerife.
- 1990 - Palacio de Viana, Córdoba.
- 1989 - Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 2011
 - Feria de arte Contemporáneo Art-Lisboa, Lisboa, Portugal.
 - Biblioteca **pública de Lleida**, Obras ganadoras Honda 1999-2010, Lleida.
 - Sala de arte Santa Mónica, Obras ganadoras Honda 1999-2010, Barcelona.
- 2010
 - Real Círculo Artístico de Barcelona.
 - Museo Grabado Español Contemporáneo MGEC de Marbella, Málaga.
 - Casa de la Cultura de Oaxaca "Artistas en residencia", México.
 - Sala La Caixa de Girona.
 - Claustro de la Hemeroteca de Lleida.
 - Feria Arte Contemporáneo FLECHA, Madrid.
 - III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo, ARS Fundum, Sevilla.
- 2009
 - Itinerancia beca FONCA, México.
 - Sala Municipal Ayuntamiento de La Garriga, Barcelona.
 - Museo Casa de España en México, México DF.
- 2008
 - Feria de Arte Contemporáneo CIRCA, Puerto Rico.
 - Feria Internacional de Arte Contemporáneo FIART Valencia.
- 2007
 - Feria de Arte Contemporáneo ARCO, Galería Raquel Ponce, Madrid.
 - Feria de Arte Contemporáneo, VALENCIA-ART, Valencia.
 - Museo Arte Contemporáneo, Esteban Vicente, Segovia.
 - Sala-Museo Casa de las Conchas, Salamanca.
 - Galería La casa del siglo XV, "Más allá de las palabras", Segovia.
- 2006
 - Feria de arte Contemporáneo ARCO, Galería R. Ponce, Madrid.
 - Feria de arte Contemporáneo FORO SUR, Cáceres, Galería Ángeles Baños.
- 2005
 - Feria de Arte Contemporáneo ARCO, Galería Raquel Ponce, Madrid.
 - Palacio Moya, Libook, poéticas del libro, Barcelona.

- 2004 - Museo Goya, Castres, Francia.
- Museo Contemporáneo de Elche, Alicante.

- 2003 - Museo Villa Lemot, Getigne, Francia.

- 2002 - Feria de grabado contemporáneo ESTAMPA, Madrid.
- Galería Espace Cardin, París.

- 2001 - Feria de arte Contemporáneo ARCO, stand ABC, Madrid.
- Galería Comtesse de Caen, París.
- Galería Casal Sollerich, Palma de Mallorca.
- Galería Versión, Madrid.

- 2000 - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Galería Amarika, Vitoria.

- 1998 - Galería Antonín Artaud, Tenerife.
- Feria Grabado Contemporáneo, ESTAMPA, Madrid.

- 1997 - Galería Van Art, Madrid.

- 1996 - Galería Ses Voltes, Palma de Mallorca.

- 1994 - Galery Inelda Knokke, Bélgica.

- 1993 - Feria de arte Contemporáneo ARCO, Galería Álvaro Castagnino, Madrid.
- National Museum of Fine Arts, Malta.

Presencia en Museos y Colecciones

- Museo Goya, Castres, Francia.
- Museo Español Arte Contemporáneo, Madrid.
- Museo Casa de España en México, México DF.
- Museo Art. Contemporáneo, Esteban Vicente, Segovia.
- Museo de Arte Moderno de Tarragona.
- Museo de Arte Contemporáneo de Mojácar, Almería.
- Museo Contemporáneo de Elche, Alicante.
- Museo Villa Lemot, Getigne, Francia.
- Museo Contemporáneo de Asilah, Marruecos.
- Museo Internacional de Electrografía, Cuenca.
- Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real
- Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid.
- Casa de Velázquez, Madrid.
- Academia de España, Roma.
- Ministerio Medio Ambiente, Madrid.
- Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
- Colección de Arte Contemporáneo, Embajada de España en Tokio, Japón.
- Colección de Grabado, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Colección Fundación Fondo de Cultura, Sevilla.
- Colección Nacional of Fine Arts, Malta.
- Colección Fundación Colegio del Rey, Madrid.

- Colección Fondo de la Fundación **Rafael** Botí, Córdoba.
- Colección Fundación Actilibre, Estampa, Madrid.
- Colección Colegio de los Diputados, Madrid.
- Colección Fondo Cultura, Vitoria.
- Caja Provincial, Valladolid.
- Biblioteca del Ayuntamiento de Rota, Cádiz.
- Fundación Ibercaja, La Rioja.
- Fundación Aitor Urdangarín, Vitoria.
- Fundación Valparaíso, Almería.
- Fundación Botí, Córdoba.
- Fundación Miró, Mallorca.
- Fundación Wellington, Madrid.
- Escuela Municipal de Arte Gráfico, Tenerife.

3. JAVIER ABARCA

(Madrid, 1973)

Becas

2004–2005 - Beca de producción artística Medialab, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

Exposiciones

2006 - Muestra de una selección de 700 imágenes de la colección fotográfica “Pifostio”, II Congreso Internacional de Tipografía, Valencia.

2005 - ARCO’05, Presentación del proyecto editorial Archfarm, Madrid.

- Banquete 05, Muestra de una selección de 900 imágenes de la colección fotográfica “Pifostio”, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

- Proyecciones de la Plaza de Santa Ana. Selección de 1000 imágenes de la colección fotográfica “Pifostio”, PhotoEspaña 05, Madrid.

Conferencias

- 2012
 - “La generación de Muelle: un tesoro cultural madrileño por descubrir”
Seminario Arte y Ciudades, Universidad de Zaragoza.
 - “Graffiti as psychogeographical map”, Het Vogelnest, Gante, Bélgica.
 - “Graffiti, arte urbano, arte público”, Universidad de Granada.
 - “No compres”, Seminario Escritura e Imagen, Facultad de Filosofía,
Universidad Complutense, Madrid.
- 2011
 - “Muros grises, el espacio despolitizado”, Seminario Open Walls, CCCB,
Barcelona.
 - “Graffiti e historia: la despolitización del espacio”, Jornadas MAPA,
Facultad de Bellas Artes de Aranjuez, Universidad Complutense,
Madrid.
 - “El graffiti como mapa psicogeográfico”, Seminario del mismo nombre,
Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander.
 - “Law can’t police taste”, Congreso Graffiti Dialogues, Central Saint
Martins College of Art and Design, Bristol Museum.
 - “Teaching urban intervention”, Congreso Idealab, Tallin, Estonia.
- 2010
 - “Pintar graffiti, borrar graffiti: ¿qué es y para qué sirve?”, Festival
Madrid Urban Arts, Tabacalera, Ministerio de Cultura
 - “Intervención urbana”, Jornadas Akme, Universidad del País Vasco.
 - “Del graffiti al postgraffiti”. Jornadas Culturales de Arte en la Calle,
Universidad Autónoma de Madrid.
 - “La intervención específica”, Festival MUAU, Ayuntamiento de A
Coruña.
 - “Qué es el arte urbano”, Instituto Europeo de Design, Madrid.
 - “Cuarenta años de graffiti”, Museo Patio Herreriano, Valladolid.

- 2009 - “Arte autónomo en la calle: una panorámica”, Festival Blv Art, Ayuntamiento de Bilbao.
- “La intervención específica”, Festival Blv Art, Ayuntamiento de Bilbao.
- “Del graffiti a la intervención específica: una evolución del artista hacia la sociedad”, Festival Poliniza, Universidad Politécnica de Valencia.
- “El *poster art*, contexto artístico y social”, Festival Madposter, Madrid.

- 2008 - “El arte urbano como agente en los procesos de gentrificación”, Seminario internacional “Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana”, Zaragoza, Ayuntamiento y Universidad de Zaragoza.

- 2007 - “Del graffiti al arte urbano”, Festival Asalto, Ayuntamiento de Zaragoza.

Mesas Redondas

- 2011 - “Expresiones espontáneas: el arte público no institucionalizado”, jornadas Repensar el arte público, Fundación Foment de les Arts i del Disseny, Barcelona.
- “Exit through the gift shop”, Festival Urban TV, Casa Encendida, Madrid.

Publicaciones

- 2012 - "Pinto gratis", Capítulo del monográfico retrospectiva sobre Eltono, Stickit, Utretch, Bilingüe inglés / castellano.
- Capítulos sobre Eltono y Nano4814 en "In-between Berlin", Lutz Henke (ed.), pendiente de publicación, Berlín. Bilingüe inglés / alemán.
- "A talk with Les Frères Ripoulain." Capítulo del catálogo editado con ocasión de la exposición "Outsiders" de Les Frères Ripoulain, del 19-11-2010 al 24 12-2010 en el Centre Culturel Colombier, Rennes, Francia. Pendiente de publicación. Edición bilingüe francés / inglés.
- 2011 - "Lo público y el arte", Quincenal Tribuna Complutense, Universidad Complutense, Madrid.
- Prólogo para el catálogo que recoge los dos años de trayectoria de SC Gallery, Bilbao, única sala española especializada en artistas urbanos.
- 2010 - "El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano". Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Zaragoza.
- Prólogo para el libro "Madrid revolution, 20 años de graffiti sobre trenes en la capital", Spray Planet, Barcelona.
- "El postgraffiti, su escenario y sus raíces" (tesis doctoral), Departamento de Artes de la Imagen, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense.
- "Matthias Wermke, arte desde el graffiti", Revista Mombaça, Salamanca.

- 2009 - “Qué es en realidad el arte urbano”, Quincenal Tribuna Complutense, Universidad Complutense, Madrid.
- Capítulos sobre SpY y Trabajos en la Calle en el catálogo de la exposición “Hipótesis Urbana”, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
 - “El arte urbano como agente en los procesos de gentrificación”, Capítulo del libro “Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana”. Colección Modos de Ver, Universidad de Zaragoza.
 - “Los adhesivos en el arte público autónomo”, Prólogo para el libro “Signos sobre signos”, Espacio Ciudad, Ayuntamiento de Vitoria.
- 2007 - “SpY no es un artista urbano”, Mensual Serie B, Madrid.
- 2005 - Introducción al catálogo de la exposición “Susoz33: no volveré a pintar paredes”, Galería Biondetta, Madrid.

Comisariado

- 2010 - “Postgraffiti, geometría y abstracción”. Exposición de tres meses, con cuatro artistas internacionales y más de 12.000 visitantes. Sede central de la Fundación Caixa Galicia, A Coruña.

Dirección y Coordinación

- 2011 - Dirección del seminario internacional, “El graffiti como mapa psicogeográfico”. Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- 2010 - Dirección del Ciclo Documental audiovisual sobre arte urbano del festival MUAU, para el Ayuntamiento de A Coruña. Ocho cintas internacionales programadas durante un mes.
- 2010 - Coordinación de la mesa redonda “Graffiti y postgraffiti: manifestaciones pictóricas en el medio urbano”, Jornadas Culturales de Arte en la Calle, Universidad Autónoma de Madrid.
- Coordinación y programación del ciclo de mesas redondas, conferencias y talleres sobre arte urbano del festival MUAU, Ayuntamiento de A Coruña.

Docencia

- | | |
|-----------|--|
| 2012 | - Granada transversal: taller de observación urbana, Universidad de Granada. |
| 2011 | - Santander transversal: taller de observación urbana, Universidad Internacional Menéndez Pelayo. |
| 2010 | - Diálogo con A Coruña: taller de intervención urbana, Ayuntamiento de A Coruña. |
| 2009 | - Diálogo con Bilbao: taller de intervención urbana, Ayuntamiento de Bilbao. |
| 2006–2011 | - Cuatrimestral monográfica sobre arte urbano. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, campus de Aranjuez. |
| 2006–2011 | - Proyectos II, Artes de la Imagen (anual, troncal, proyectos finales de 5º curso). Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, campus de Aranjuez. |
| 2005–2006 | - Diseño Gráfico II. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, campus de Aranjuez. |
| 2003 | - Talleres teórico-prácticos de graffiti para jóvenes, Comunidad de Madrid. |
| 1999–2005 | - Cursos especializados de diseño gráfico, artes gráficas y tipografía. Diversas entidades. |

CONCLUSIONES

«Las palabras impresas en una hoja de papel
no se perciben con el oído, sino con la vista.»

El Lissitky. *Topografía de la tipografía*, Pto. 1, 1923.

Como ya adelantábamos en la introducción, esta tesis se ha dividido en dos partes principales. La primera, de carácter teórico, ha servido de marco para la segunda en la que se ha estudiado el recurso de la escritura en obras concretas de tres artistas. Respecto a la segunda parte, huelga indicar que se trata de estudios iniciales; en el caso de José-Miguel Ullán, abundaba la bibliografía sobre su obra poética pero no así sobre su obra plástica. No obstante, durante la primavera de 2012 cuando nuestro estudio de Ullán ya estaba planteado y avanzado, se organizó la primera retrospectiva de sus “Agrafismos” en Madrid y se publicó el primer catálogo razonado cuyos textos se incluyeron y aprovecharon citándolos ampliamente aquí. Por otro lado, de Ana Sánchez apenas existen estudios académicos publicados salvo los de la autora de esta tesis, aunque sí se pudo contar con numerosas críticas periodísticas de sus exposiciones, así como con el estudio directo de la obra y con la propia artista. Del mismo modo, Javier Abarca destaca hoy en día como profesor y académico en el ámbito artístico más que como ejecutor por lo que, salvo algunos textos descriptivos y el propio análisis del autor, no hay estudios previos publicados acerca de ninguno de sus proyectos incluidos en este trabajo.

La ausencia de estudios preliminares ha dificultado la consecución de esta tesis pero también ha sido una de las razones que han motivado la selección de los artistas y sus obras ya que esta circunstancia nos ha permitido una mirada libre e incondicionada sobre su arte. Obviamente, hay muchas otras aproximaciones teóricas posibles pero, en esta ocasión, han sido seleccionadas con el fin concreto de ilustrar cuestiones específicas acerca de la interacción entre la escritura y la imagen que se dan en el arte actual. De hecho, aunque pudiera parecer a simple vista que las dos partes de la tesis no guardan relación entre ellas, en realidad se complementan puesto que no se puede explicar la

segunda sin el alcance teórico de la primera; cuando la escritura atraviesa la imagen en el modo en que ocurre a finales de la década de los 90 y hasta nuestros días, lo hace transformada en elemento estético y cargada del valor semántico que arrastra desde el primer impulso que dio lugar a su existencia y las circunstancias de su desarrollo a lo largo de la historia. En consecuencia, todo cuanto contiene ese elemento icónico que ahora es la escritura para el arte y que le otorga su papel desestabilizador, justifica la pregunta por la escritura de la primera parte.

Antes del Renacimiento ya era posible encontrar casos de escritura e imagen compartiendo espacio pero en todos ellos —cerámica griega, filacterias de pinturas, jeroglíficos egipcios, etc.— la escritura hacía la función de transcripción del habla para acompañar a la imagen y la vigilancia se centró en que al transcribirse en icono, la palabra no se “iconizara” en exceso. Por otro lado, a partir del Renacimiento se procuró que la ventana al mundo que comprendía la ilusión óptica de la pintura no se rompiera con ningún elemento que pusiera en duda su carácter extraordinariamente imitativo. Desde entonces, y alentado por el purismo de textos como el *Laocoonte* de Lessing (1766), el sistema se esforzó en mantener el divorcio entre la escritura y la imagen, con maravillosas excepciones que desafiaban esta separación como fue el caso, por ejemplo, de Mallarmé y otros intentos de poemas visuales anteriores.

La teoría de la relatividad de 1905 trajo consigo el cuestionamiento del tiempo y el espacio del que el arte se haría cargo. Seis años después de su publicación, Braque y Picasso retan al mundo del arte con la introducción de las primeras letras en sus pinturas¹, cambiando por completo nuestra forma de mirar la superficie pictórica, poniendo en crisis la pureza de medios y géneros, e inaugurando (o recuperando) un espacio artístico intermedio icónico-textual.

Más adelante, en los años sesenta, y esta vez desde Estados Unidos, la escritura vuelve a irrumpir con fuerza de la mano del arte conceptual, en gran medida por oposición a las teorías de Greenberg y su empeño en la pureza tanto de medios como de géneros. En efecto, el modernismo americano de los cincuenta había llevado al extremo, mediante la abstracción, la idea de la superficie pictórica como zona cero donde el Arte tenía que manifestarse por sí mismo sin hacer referencia a ningún elemento identificable de la realidad que pudiera distorsionar la presencia —el *ser* y *estar*— de la obra y eso también excluía a la escritura. Como recuerda Drucker (*The Visible Word* 4) la irrupción de las letras sobre la pintura a principios del siglo XX se había percibido como un modo de ensuciar el estatus puro, mudo y autónomo de la imagen. Para entender esto, es necesario tener en cuenta lo que la superficie del lienzo entraña: un espacio histórico, vehículo tradicional del concepto-imagen teológico, lugar del retrato oficial y los discursos de poder, o una ventana a la realidad del que puede permitirse expresarse por este medio. Terreno dignificado de la parábola, el injerto ajeno de lo gráfico suponía contaminarla y dejarla tocada porque, «la logofagia es cualquier cosa menos pureza» (Blesa, *Logografías* 228).

¹Braque 1911 en “El portugués” y “Guitarra” donde puso “jo” y “nal” (journal), y Picasso con “El aficionado” de 1912. «Los anuncios publicitarios y los carteles en las pinturas de principios del siglo XX funcionan como señales de la modernidad y la era de la máquina. Las palabras dentro de los espacios urbanos de Fernand Léger, Francis Picabia, y Robert Delaunay reflejan la creciente presencia de escritura impresa en el ambiente de la ciudad, así como el desarrollo de una cultura de los anuncios y la publicidad. Estos elementos vinieron a jugar un papel crucial en la búsqueda de un lenguaje gráfico que expresara la condición moderna de Estados Unidos, como se puede ver en la obra de pintores como Stuart Davis, Charles Demuth y John Marin ... La introducción de material efímero o banal no solo suponía una reflexión sobre el ambiente urbano cambiante sino que implicaba también un ataque contra las ortodoxias de los medios y los temas en el arte»; «Advertisement and billboards function as signifier of modernity and the machine age across early twentieth century painting. The words within the cityscapes of Fernand Léger, Francis Picabia, and Robert Delaunay reflect the increasing presence of the printed word in the urban environment and a developing culture of advertising and publicity. These elements were in turn to play a crucial role in the search for a graphic language to express the modern condition of the USA, as can be seen in the work of painters including Stuart Davis, Charles Demuth and John Marin ... The introduction of ephemeral or banal material was not only a reflection of the changing urban environment but an implied attack upon the orthodoxies of traditional art media and subject matter» (Hill 12).

El arte conceptual que perseguiría lo contrario –la celebración de lo híbrido–, normalizaría la presencia de la escritura en la imagen artística, generando un fenómeno estable y de no retorno hasta la actualidad. Desde la década de los sesenta hasta los noventa se observa una evolución en el uso de la escritura en el arte: primero de dependencia del lenguaje como medio alternativo o complementario a la imagen para expresar conceptos (escritura *y/en/junto a* la imagen artística), hasta llegar al neo-conceptualismo, que emplea la escritura como un material visual más², asumiéndolo como propio del arte contemporáneo (escritura *como* imagen) y que sirve, sobre todo, para preguntarse por la capacidad de comunicación del lenguaje, de la imagen o del arte en general³.

De todas las situaciones pictóricas en las que escritura e imagen se pueden dar juntas, Simon Morley (*Writing on the Wall* 10-13) es el que ofrece una clasificación más extensa y detallada respecto a la presencia de lo textual en el arte⁴:

1. “Trans-media Relationship” por la que la obra y la palabra están unidas por transposición o substitución pero manteniendo las distancias y sin fusionarse. La una es suplemento de la otra, se distinguen bien entre ellas y existe jerarquía. Como ejemplos de este caso, estarían el libro ilustrado, las cartelas de las galerías de arte o el aparato crítico. Esta relación caracteriza las obras del pasado hasta el siglo XIX.

²En esta idea insisten también Huerta y Blesa respectivamente: «... todo lo que nos van transmitiendo las letras vistas en revistas, periódicos, pantallas (de ordenador, de TV, de cine, de móvil), libros, envases, productos de supermercado, etc. Son significados multiplicados que acaban modelando nuestra visión global sobre el fenómeno visual de las “letras”» (46); «... no se puede dejar de pensar en que se trata de artistas de la era Gutenberg, el tiempo de la omnipresencia de la escritura en los espacios públicos y privados, o incluso en el hecho de que la proliferación de objetos artísticos letrados, digámoslo así, tiene lugar en lo que algunos proponen que sería la etapa final del mencionado periodo de la cultural» (Blesa, *Lecturas de la ilegibilidad* 12).

³ Dave Beech lo resume del siguiente modo: se habría dado, por un lado, una primera generación de artistas que él denomina “textuales” como el grupo Art & Language, Keith Arnatt, Joseph Kosuth, o Lawrence Weiner, que estaban motivados principalmente por la filosofía analítica de Wittgenstein, Austin, Willard van Orman Quine y AJ Ayer; y la segunda generación compuesta por artistas como Jenny Holzer, Barbara Kruger, Kay Rosen o Raymond Pettibon que arten de las teorías del lenguaje y el significado del estructuralismo y postestructuralismo de Saussure, Barthes, Derrida y Lacan (26).

⁴La otra sería la clasificación de Dixon pero nos parece más vaga para lo que refiere al tema que nos ocupa; de acuerdo con su versión, arte y escritura se podrían relacionar 1. explícitamente: usando escritura distinguible como recurso en el arte; 2. implícitamente: mediante la crítica o la narratividad; 3. suplementariamente o por añadido (palabras que completan la imagen: títulos, folletos), crítica; 4. colaborativamente cuando no se puede aplicar ninguna de las clasificaciones anteriores (17-33).

2. “Multi-Medial Relationship” por la que la palabra y la imagen coexisten más de cerca y comparten el mismo espacio aunque separadas y sin mezclarse. Aún se dan jerarquías, y el texto suele ser complementario de la imagen. Esta relación se da, por ejemplo, en los primeros carteles publicitarios, las filacterias en las obras religiosas, los carteles de las tiendas, o los bocadillos de los comics. La presente división también irá desapareciendo a favor de una mezcla cada vez más fuerte.

3. “Mixed-Media Relationship”. Aquí el texto y la imagen comparten espacio, y sus códigos se mezclan, funcionando en ocasiones como emblemas. En la actualidad, los posters publicitarios apuntan a este modo de interacción entre escritura e imagen, ya que la elección de las tipografías suele tener un fuerte poder icónico y se diseñan integradas en el conjunto general.

4. “Inter-Media Relationship” en la que se da una confusión total entre ambas prácticas ya que se enfatiza el potencial visual de la escritura. Según Morley, esta es la relación que define el arte contemporáneo ya que los artistas, como hemos dicho, asumen la escritura como parte inherente de su experiencia visual (en la calle, la publicidad, sobre la ropa y complementos, en sus dispositivos electrónicos, etc.). De este modo, afirma Morley, el arte contemporáneo recupera el valor pictórico que la escritura había perdido especialmente a partir de la invención de la imprenta que la había hecho uniforme y mecánica. En otras palabras:

La relación intermedia entre la palabra y la imagen pone de manifiesto el hecho de que la ejecución de la escritura y de la imagen tiene raíces en común. Esto se constata por la propia naturaleza visual del signo escrito y porque comparten medios técnicos como el cincel, el bolígrafo, el lapicero o el pincel, necesarios para llevar a cabo esas notaciones¹.

¹«The inter-media relationship between Word and image exposes the fact that writing and image-making share common roots, and this is true in terms of the visual nature of an inscribed sign and in the sharing of the technology (such as chisel, pen, pencil or brush) required to make such notations» (Morley 13).

De este modo, la mencionada idea de la promiscuidad de medios, lo inter-medio, lo híbrido y, en definitiva, de la multi-dimensionalidad² en el arte contemporáneo se ha llevado al extremo ya que, ahora, la vieja búsqueda del arte total implica la fusión de géneros y/en espacios como pantallas, internet, lo virtual, la ciudad, o los no-lugares; estos son los nuevos espacios del arte y en este complejo, la escritura, en sus muchas y múltiples dimensiones, es parte intrínseca. Por eso, Morley caracteriza el espacio del arte actual como gráfico: «... espacio “topográfico”, un espacio en el que la escritura es despojada de su papel como mera descriptora verbal y es, por el contrario, experimentada como un fenómeno tanto verbal como visual»³. Y, por esa misma razón, el espacio en el que se desarrollan las prácticas artísticas de Ullán, Sánchez y Abarca es *a-gráfico*, *to(i)po-gráfico* o *foto-gráfico* respectivamente.

Retomando las últimas palabras de Morley sobre los aspectos técnicos, también en esta tesis se ha defendido la idea de la escritura como imagen, ligada a ella, sobre todo, por la propia naturaleza de su ejecución. De este modo, las herramientas (tijera, pincel, bolígrafo, cincel, cámara, o imprenta) y los medios (directo o indirecto; fricción, pegado, o recortado) nos dirigen hacia marcos teóricos diferentes. Por eso, la respuesta acerca de nuestra propia clasificación de las relaciones entre escritura e imagen se encuentra en la selección de los artistas para este estudio, junto con sus medios y técnicas particulares. Respecto a la clasificación de Morley, podrían ubicarse en el punto cuatro, “Relación inter-media”, ya que los tres resaltan el carácter icónico-visual de la escritura a la que tratan como imagen. Sin embargo, el comportamiento técnico y material de cada uno ante la escritura da lugar a resultados muy distintos en cada caso.

Como elemento visual, la escritura se presta también a la clasificación que se ha hecho tradicionalmente en el mundo de la imagen pictórica desde el Barroco con la oposición

²«La interactividad también está detrás de muchas de las obras de finales de los años noventa que empezaron a comprometerse con la naturaleza del World Wide Web como una vasta red de datos. Dentro de este laberinto –donde la palabra, la imagen y el sonido cada vez está más fusionados- los artistas dejaron de hacer distinciones entre lo visual y lo verbal»; «Interactivity was also at the cove of many Works that during the late 1990’s began to engage with the nature of the World Wide Web as a vast network of data. Within this labyrinth –where word, image and sound increasingly function together– artist no longer made distinctions between the visual and the verbal» (Morley 202).

³«... “topographic” space a space in which writing is severed from its role as mere verbal descriptions and is experienced instead as both a verbal and visual phenomenon» (Morley 17).

entre los partidarios del “disegno” y los del “colorito”. Estas líneas paralelas se manifiestan de forma más clara a partir del siglo XIX con la presencia de una pintura asentada en la mancha y caracterizada por su gestualidad y color, que viene considerándose más “caliente”. Mientras que, en la otra, predomina la base compositiva del dibujo, cuya estructura marca la línea geometrizarante (“fría”). Efectivamente, los críticos han observado este binomio en la pintura por el que Caravaggio se opuso a los Carracci, Delacroix a David, Van Gogh a Gauguin, o la abstracción temperamental de Pollock se opone a la fría analítica de Mondrian. En el caso de la escritura en su visualidad, estas vertientes se dan en la caligrafía investida de un grafismo manual más gestual y sinuoso, personal y único (aurático, si se me permite) donde se dan cabida libremente el color y la mancha, frente a la tipografía, de estudiado geometrismo, mecánica, industrial, y reproducible por naturaleza. La primera remite a la marca humana primigenia (depósito de memoria); mientras que, la segunda, se asocia habitualmente a una construcción arquitectónica pues su diseño se asemeja al de un edificio y es la habitante natural de la ciudad y del libro⁴. Estas referencias arquetípicas que se dan en la escritura permeabilizan en el arte que también hace uso de ellas aunque sea para oponerse: Ana Sánchez envuelve sus tipos de manualidad, mientras que Javier Abarca somete los grafismos espontáneos de la calle a la reproducción mecánica con su cámara.

Como ya adelantábamos en la introducción, no son muchos los autores —menos aún en España— que se hayan ocupado de este asunto en concreto y, aún menos, que lo hayan hecho desde una perspectiva similar a la nuestra o sobrepasando la simple descripción del estado de la cuestión. Una de las pocas excepciones la constituyen Manuel Sesma (25) y Túa Blesa⁵ quienes, de diferente modo, apuntan al abandono de la

⁴Dependiendo de las fuentes que se manejen, estos aspectos creativos de la escritura tienen diferentes denominaciones como caligrafía, tipografía, o lettering. La caligrafía siempre parte de la mano por lo que implica al cuerpo y traduce un gesto. Aunque en su base está la letra, prima la estética sobre su legibilidad. La tipografía, en principio, está pensada para ser leída y mecanizada por lo que requiere homogeneidad y el diseño de una familia completa. Lettering, de difícil traducción, podríamos aproximarlo al dibujo de letras, al rotulado, tipografía expresiva o, en términos de Sesma (25), “grafismo tipográfico”. El lettering no parte necesariamente de un origen mecánico de la escritura pero en su realización hace referencia a la tipografía. Para comprender mucho mejor la diferencia entre lettering y caligrafía, remitimos al pulso estético que mantienen los artistas Matina For y Guiseppe Palermo a diario en: <http://www.letteringvscalligraphy.com/about-lettering-vs-calligraphy/>

⁵Al especular sobre las razones de la presencia constante de la escritura en el arte, Túa Blesa apunta dos razones: 1. “la letra es un extraño objeto del mundo. No siendo una cosa natural, la cultura moderna, al fundarse en ella, ha conseguido una especie de naturalización de la letra, lo que la lleva, si no a equipararse a las cosas, sí a aproximarse hasta casi rozarlas a ellas”, 2. La liberación de la palabra del dominio y dependencia de la lógica (Blesa, *Lecturas de la ilegalidad*, 12).

imitación como principio por parte del arte, para explicar la incorporación sistemática de escritura puesto que el grafismo no tiene que ver con la imitación sino con la abstracción. En efecto, como hemos comentado, el texto entra de lleno en la imagen con el Cubismo y, por lo tanto, en paralelo a la renuncia de la ilusión óptica como se entendía en el Renacimiento. Sin embargo el arte sigue hablando de lo que nos rodea, lo que ocurre es que la (imagen de la) escritura ha pasado a ser uno de nuestros temas cotidianos; hemos pasado la etapa de la explosión de la imagen para volver a un periodo de predominancia textual: se lee más que nunca y la escritura prolifera en todo tipo de superficies y dispositivos electrónicos que nos acompañan constantemente en nuestro día a día. Dicho de otro modo: la escritura forma parte de nuestro paisaje habitual. Presente por doquier sobre pantallas, carteles, paredes, papel o arte, pocos se paran a pensar en la fascinante encrucijada visual que entraña este fenómeno.

Según las teorías del reconocimiento de imágenes (Haugeland⁶), la experiencia visual siempre es de carácter doble: por una parte la percepción del contenido y, por otro, la de la superficie y el medio. La naturaleza de la imagen (más o menos figurativa o reconocible) y la cultura visual de cada espectador dirigen el orden de apreciación bien hacia el contenido o hacia el vehículo. La referencia del contenido se haya por antonomasia en la propia realidad lo que nos permite identificar su representación posterior en dos dimensiones o fuera de su contexto habitual. Tradicionalmente, la escritura no era un elemento referenciado en nuestra realidad diaria sin embargo en la actualidad, sí lo es y, como hemos analizado ampliamente en el capítulo sobre Ana Sánchez, la percepción de lo escrito también es doble y nuestra experiencia alfabética y visual previa nos permitirá optar por leer, o bien por detenernos en los trazos.

El arte parece un ámbito privilegiado donde exponer las controversias entorno a la definición y limitación de lo gráfico, o donde aludir a asuntos que preocupan al hombre en cualquier tiempo y lugar, y por los que la escritura ha pasado a través de sus múltiples y dispares usos; desde los fines más prácticos (contabilidad, anotación, depósito de memoria), donde ha sido vehículo de excepción en el desarrollo de la economía y el comercio, hasta el ámbito de lo trascendente (la mística, la adivinación o la magia), pasando por el protagonismo de fijar la ley, la escritura ha ido connotándose hasta convertirse en un fenómeno plástico único cuya presencia en el arte nunca es casual o inocente.

⁶Haugeland, John. "Representational Genera" 171-206 *Having Thought. Essays in the metaphysics of mind*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1998.

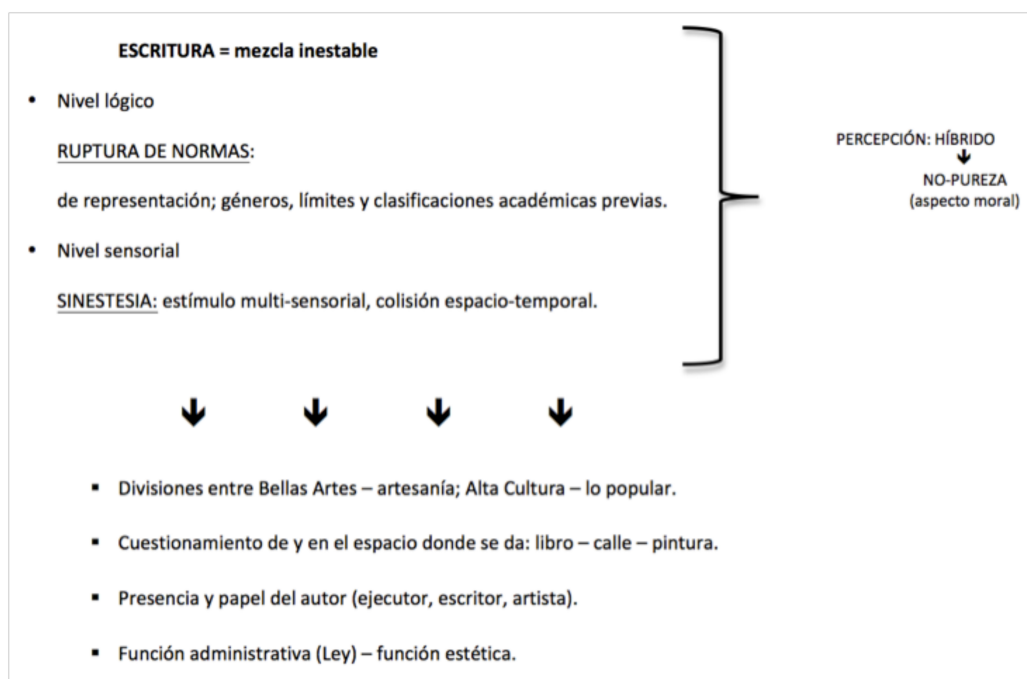
La escritura domina las variables del tiempo y el espacio por eso, su intromisión incómoda en el arte también se relaciona con la desestabilización de estas líneas. El recuento de la Historia, en tiempo humano, comienza con la escritura (fonética); el resto es pre-historia, como si se tratara de una burda carrera previa para poder así entrar en la Historia. Como se ha analizado en la primera parte de la tesis, esta marca de la escritura hacia atrás y/o hacia delante da cuenta de las consecuencias de la fonetización tanto en el pensamiento y sus formas de representación, como en la evolución de la humanidad y el acceso al conocimiento en torno al invento de la escritura. Por otro lado, la escritura también ha impregnado una de las dimensiones antropológicas por excelencia: la de la religión, de modo que ha provocado una convulsión en la forma de relacionarse con el más allá y los dioses hasta dar lugar a las llamadas “religiones del libro” o “de la escritura” donde ha adquirido una carga simbólica sin precedentes cuya influencia, a pesar de la secularización, sigue manifestándose en los medios culturales.

En consecuencia, la escritura —junto a al espacio donde se da: el que le es propio, el prestado o el recién ocupado, todos ellos asimilados en su presencia misma— ofrecen un terreno de indagación sobre los aspectos tratados pues su aparición siempre conlleva y simboliza algo de mágico y místico; de conocimiento y cultura; así como de administrativo, legal y burocrático. Además, la escritura invita a la reflexión de los binomios (opuestos): manual–mecánico (o, en otras palabras, tradición–modernidad⁷), sagrado–humano y élite–popular. Como vemos, la composición de la escritura es de naturaleza inestable pues las funciones que ha tenido que cumplir a lo largo de su existencia son múltiples y contradictorias. Por esa razón, cuando la escritura se cruza con/en la imagen, pone de manifiesto su hibridez más descarada pasando a generar malestar en todo el sistema de representación.

⁷«La palabra impresa se había convertido en emblema del progreso moderno y de la era de la máquina a lo largo del siglo XIX, ya que los avances de la tecnología de la imprenta respondían a las necesidades una sociedad de consumo emergente en el despertar de la Revolución Industrial. La industrialización de la imprenta, posibilitó el desarrollo tanto de la prensa popular, como de una cultura gráfica de publicidad y promoción. Periódicos, rótulos, carteles publicitarios, y kioscos de prensa constituyeron un elemento significativo del paisaje urbano»; «The printed word had become emblematic of modernity progress and the machine age through the late nineteenth century, as developments in print technology had answered the needs of an emerging consumer society in the wake of the Industrial Revolution. The industrialization of print enabled the development of both a popular press and a graphic culture of advertising and promotion. Newspaper, playbills, advertising and mass-market newspapers became a significant feature of the urban landscape» (Hill 11).

Efectivamente, el arte actual utiliza la escritura con diferentes métodos y propósitos cuando trata algunas de sus preocupaciones frecuentes como la reflexión acerca del documento y su función para validar o gestionar la identidad⁸; el cuerpo y su representación (genética); lo humano y la tecnología; la disertación entorno a las instituciones y la autoridad, replanteándose los espacios de exposición y los museos; la identidad global y las preguntas sobre conceptos como el margen, la diferencia, o la otredad.

En resumen, y a modo de conclusión, este sería un esquema general que recoge las claves de análisis de la aparición de la escritura en el espacio pictórico y los puntos que ésta cuestiona respecto a la imagen o al entrar en contacto con ella, y que se puede sintetizar en la idea de ruptura de géneros y, con ellos, todos los límites y normas que entrañaban:



⁸Este recurso de emplear textos, listas, ficheros, documentos para sus prácticas creativas se suele denominar “estetización de datos” o “impulso archivístico” o “estética de la administración” (Beech 32).

Como vemos, la escritura se manifiesta a dos niveles: desde su estado fonético, como representación del habla, apela al discurso de nuestra razón para transmitir un mensaje. En ese caso, su recepción incita a la lectura y la convierte en mero medio, casi invisible. Por otro lado, y desde su papel original como plasmación visual del pensamiento, la escritura comparte con la imagen cualidades icónicas (y/o táctiles) por lo que apela a nuestros sentidos. Esta colisión verbo-visual que se da en el seno mismo de la escritura se aprecia muy bien en las obras analizadas de Ana Sánchez.

Por otro lado, su presencia —vinculada tradicionalmente a otras superficies, bien de carácter sagrado o literario, o bien en un contexto más banal y moderno como el de las etiquetas publicitarias o los rótulos comerciales— viene a alterar los medios tradicionales de representación y, por ende, contribuye a la crisis de géneros inaugurada desde las Vanguardias. La incursión de letras procedentes de otros medios anunciaba la ruptura de barreras entre lo popular y la alta cultura⁹, así como entre Arte y artesanía que, hasta el momento, la Historia había mantenido estables y delimitadas, a la vez que abría el camino hacia el cuestionamiento del autor, su papel, y su presencia en la obra. De este modo, el ritual sagrado y elitista de la escritura empezaba a tornarse en un medio público de subversión y un arma para la denuncia. Así, Javier Abarca saca su escritura a la calle en “No compres” o enmarca un garabato espontáneo sobre un cubo de basura para otorgarle el estatus de Obra y pasar así a poder ser analizada en el discurso de la representación artística.

La escritura es la transcripción visual de la lengua y, por lo tanto, expresa en el espacio lo que en realidad se desarrolla en el tiempo; es decir, transforma o manifiesta el tiempo espacialmente, convirtiendo la página en blanco de un artista como José-Miguel Ullán en terreno de juego (o a veces lucha) donde manejar las variables del mundo con palabra, imagen o escritura indistintamente, haciendo del papel y su blancura un lugar-momento de cruce donde el *graphein* —escritura o trazo—, se explaya en sus posibilidades expresivas.

⁹«... en el contexto de esta nueva visión de la vida urbana, Delaunay no ve ningún conflicto entre su educación privilegiada y la celebración de la vida de las masas. Incluso introduce su propio nombre en las pinturas en la forma de una marca publicitaria»; «... in this optimistic vision of the new urban life, Delaunay evidently sees no conflict between his privileged education and the celebration of the life of the masses. Even the artist's own name triumphantly enters the painting in the form of an advertising brand name» (Morley 54).

Todos estos elementos tienen en común la mezcla de algo que, previamente, se había mantenido separado: géneros, sistemas de representación, escritura e imagen, por lo que la hibridación conlleva un componente de mezcla contra-natura que confiere tintes de conflicto ético y moral. Este caso se da, por ejemplo, cuando asociada a algo más etéreo y espiritual como la Palabra, la escritura aparece exaltada en su rotunda visualidad como celebran Ullán, Sánchez o Abarca al tratarla como imagen y sobredimensionar sus cualidades físicas y sensoriales, lo que no deja de suponer una fetichización. La cosa —la palabra— es sustituida por su representación y, al igual que más tarde ocurrirá con el libro de artista, la escritura y cuanto la rodea se fetichiza hasta convertirse en objeto de deseo-desacralizado de coleccionistas y espectadores que disfrutan con la textura de su papel, lo viscoso de su tinta chorreante y el contoneo de la letra, haciéndose todo su mundo inevitablemente autorreferencial. Ullán muestra las heridas abiertas de la página, mientras que Sánchez recrea una *vanitas* de letras troceadas, y Abarca colecciona los grafismos de rincones oscuros de Madrid. Los tres parecen compartir una estrategia creativa cercana al obseso de la escritura y su entorno. Este ensimismamiento de la escritura, este coqueteo con su imagen en el espejo le lleva a perder los papeles aproximándose a la ilegibilidad (como en el caso de Ullán y Sánchez).

Efectivamente, observa Blesa, la abundancia de escritura en el arte contemporáneo suele ir acompañada de una fuerte tendencia a la ilegibilidad¹⁰ por lo que quizá, dice, habría que plantearse si no es la ilegibilidad el verdadero tema que invade el arte hoy en día. Este procedimiento es lo que él denomina con el término “logofagia”:

... la textualidad se devora, se consume a sí misma, en un gesto de autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive. Este gesto es al que denomino logofagia. Al igual que Zagreo fue despedazado y devorados sus trozos y revivió, el texto logofágico se destruye y se recompone en el gesto de la logofagia, perdura en los trazos del silencio. Por la logofagia la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una lengua que no pertenece a nadie, una habla sin lengua, o finalmente, se hace críptica (Blesa, Logofagias 15).

¹⁰Antes este análisis más extenso, de Morley sugiere que, de forma mucho más simple, la escritura se podría dividir en dos grandes grupos: 1. la que se da en el texto legible y que trasmite un mensaje concreto y, por otro lado, 2. el texto ilegible que no trasmite un mensaje concreto y que sólo responde al impulso del cuerpo (9).

Estas pulsiones con respecto a la transcripción de la lengua se pueden observar en nuestros artistas: la lengua suspendida, sin dueño que re-escribe Abarca mediante sus foto-grafías; la que se nombra insuficiente, se queda en blanco, se tacha y silencia de Ullán, y la que se disemina haciéndose logorrea muda de Sánchez.

Relacionado con el principio de la “contaminación de géneros”, el artista Perejaume sugiere que la clave de la aparición de la escritura en el arte tiene que ver, sobre todo, con la fuerte tendencia a la multidisciplinariedad y más concretamente: 1. A la progresiva pérdida de la manualidad y un crecimiento de la distancia con respecto a la obra a través de herramientas intermediadoras. 2. Evolución de las formas de la pintura para asumir instantaneidad: en el pasado, el protagonista de la pintura era el espacio, ahora lo es el tiempo. 3. El mundo está cada vez más tecnológicamente determinado hacia formas de sinestesia (18). Y hoy en día, el lugar por excelencia de superposición y cruce de todo tipo de medios, temas y discursos es la ciudad. Como un palimpsesto donde se acumula la esencia de todo cuanto se puede expresar con escritura o imagen, la calle es fundamental para todos ellos: “Pifostio” recoge las escrituras de Madrid, Sánchez los tipos abandonados de la ciudad, Ullán compone “patchworks” poéticos de las voces que oye por la calle.

Como si la pintura, en estos comportamientos multimatéricos, multidisciplinarios, obedeciera a una expresión necesaria para afrontar los retos de la realidad contemporánea. Más que de palabra e imagen, más que de poesía, pintura, como era el caso de los libros de bibliófilo, deberíamos hablar entonces de una pintura de ensayo, de una forma ensayística de tránsito, de pintura que ha incorporado el tiempo gráfico, el flujo y los vínculos del tiempo gráfico. Una pintura ensayo que hacemos y navegamos a la vez, fascinados delante de la obra constitutiva de todas las cosas, atónitos ante el gran *readymade* de la realidad-obra (18).

En consecuencia, la presencia de la escritura en y como imagen plantea conflictos teóricos e ideológicos en torno al lenguaje que sólo el arte ha destapado y expuesto antes de que los estudiosos del lenguaje. Este dilema surge en el seno de las prácticas artísticas donde la posibilidad de combinatoria de medios es infinita y donde, por lo tanto, todo cruce es posible:

Un cruce reúne lo que no se puede reunir. Siempre dispar, muestra la disparidad de los caminos que, sin embargo, por medio de un pequeño trayecto (*articulus*) vienen a juntarse. El cruce de las rutas que se cruzan en él, su pertenencia, una pertenencia sin pertenencia. Resulta de una frontera entre ambas (Santos 74).

El terreno donde se produce ese cruce es el trayecto, *articulus* o discurso del arte y no pertenece a ningún camino o ruta ni procede de ningún lugar, carece de origen. No es escritura ni imagen sino el espacio donde se confluye el malestar. «El cruce¹¹ es el espacio de la *différance* o de la huella, de la escritura dilatada y desbordada, diferida también» (Santos 74). Porque la escritura es imagen pero, en el porcentaje de la palabra que porta, de la que apenas puede deshacerse, se cruza con la imagen en el arte y es, en ese choque verbo-visual cuando se produce un extrañamiento inquietante: el de la imagen contra la imagen: un reconocimiento en el espejo de lo visual para con lo visual, cruce de espejos, cruce con lo otro que es lo mismo.

En definitiva, tal y como la hemos estudiado, la escritura es un potente recurso visual cuya honda expansiva, cuando aparece, apunta en múltiples direcciones y dimensiones espacio-temporales. Su presencia nos conecta íntimamente con la historia de la humanidad: la referencia a la marca primera sobre la pared de la cueva, la hendidura en la tierra, el molde de las palabras para comunicar con los dioses, dominar espacio y tiempo, y establecer la ley. Cualquier tipo de relación que el artista mantenga con la escritura: el coleccionismo de Abarca, el impulso de destrozo y recreación circular de Sánchez o la huida agráfica de Ullán, en todos los casos la presencia del elemento de lo gráfico en diferentes estados desencadena el ritual generador del arte. La escritura quiere *estar*, no hacerse completamente legible o transparente sino *estar*; mostrarse única, irrepetible, alográfica. Interponerse; mantenerse en ese estado intermedio que le permite *incordiar* lo suficiente a creadores y espectadores como para seguir siendo sustento fundamental de los productos artísticos actuales.

¹¹Define "cruce" como «espaciamento de la *différance* y no espacio presente» (Santos 75).

Ni legible ni ilegible, sin definirse o resolverse; sin hablar por otros, ni actuar en nombre de, ni representar nada. La escritura se mantiene donde pueda, simplemente, ser identificada como tal (lo escritural, lo escriturable) que, como esperamos haber demostrado, ya es bastante. Por que lo único que desea es quedarse en *estado de escritura*.

*

«Para saber hay que inquietarse. Hay que saber inquietarse, alegremente a ser posible. Incluso el alegre saber deber ser inquieto, como si fuera fruto de un movimiento de constante *repuesta* en juego de todas las certezas; incluso la inquietud debe ser juguetona, siempre deseosa de redistribuir las cartas, de volver a jugar toda la partida: su entable se debe a cierta manera de hacer, de rehacer preguntas: *a fin* de abrir el campo de las cosas “pretendidas”, “evidentes”, campo al que demasiadas respuestas convenidas han acabado por encerrar; *con el fin* de refundar, de reconstituir cada vez el campo en cuestión (éste será, aquí, el discurso de la crítica y de la historia del arte); pero *sin fin* igualmente, en tanto que es verdad que una cuestión bien planteada, con su eventual lote de respuestas finales, convoca nuevas cuestiones que la relanzan, la precisan, las desplazan sin cesar.»

Didi-Huberman, “Cuestiones planteadas” 15.

V. Bibliografía

Observaciones previas

Todas las obras leídas para el fin de esta tesis han sido incluidas en la bibliografía que se recoge a continuación aunque, en algunos casos, el objetivo o tema por el que habían sido escogidas en un principio, quedara finalmente, fuera del presente trabajo o tratado sólo de forma indirecta.

La siguiente lista bibliográfica se divide en dos grandes secciones que corresponden con las dos partes de la tesis; la primera parte es una bibliografía que incluye un listado de las obras de referencia general subdividida, a su vez, por el tipo de publicación: libros, artículos, obras sin publicar, catálogo de exposiciones, y recursos electrónicos. En la segunda parte, se han recogido publicaciones específicas para el estudio de las obras escogidas en los casos de estudio de la tesis y la división general se ha llevado a cabo por artistas en el mismo orden de presentación. La subdivisión en esta parte se ha realizado de modo diferente para cada artista, dada la diferencia de fuentes disponibles para cada uno de los tres.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Libros, Tesis, y capítulos de libros

El Corán. (Edición de Julio Cortés). Madrid: Herder, 1998.

Gilgamesh (o la angustia por la muerte. Poema babilonio) (Ed. y traducción de Jorge Silva Castillo) México: Colegio de México, 2003.

La Santa Biblia. (Edición de Evaristo Martín Nieto). Madrid: San Pablo. 2005.

AAVV. *Grecia en España. España en Grecia. Hacia una historia de la cultura mediterránea*. (Actas del Primer Congreso internacional). Madrid: Ediciones Clásicas, 1999.

AAVV. *Relaciones inéditas entre España y Grecia*. (Actas del Simposio). Atenas: Instituto cultural español, Reina Sofía, 1986.

AAVV. *El Museo Gutenberg de Maguncia. Una guía del Museo sobre la escritura y la imprenta*. Maguncia: Asociación de los Amigos del Museo Gutenberg, 2004.

AAVV. *Imagen y palabra*. Madrid: Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2008.

Acaso, María. *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós, 2009.

Antich, José. *Andrógino*. Madrid: Tecnos, 1989.

Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. París: Gallimard, 1953.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del arte creador*. Madrid: Alianza, 1979.

Arnheim, Rudolf. *El poder del centro*. Madrid: Alianza Forma, 1984.

Argullol, Rafael. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus, 1982.

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1991.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (trad. Margarita Mizraji). Barcelona: Gedisa, 2000.

Auster, Paul. *El palacio de la luna*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Azara, Pedro. *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela, 1995.

Babbitt, Irving. *The new Laokoon. An Essay on the confusión of the arts*. Londres, Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Company, 1910.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Baeder, John. *Sign Language. Street Signs as Folk Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1996.

Bailey, Stuart y Keefer Angie, Reinfurt David (eds.). *The Ecstatic Alphabet*. Bulletins of The Serving Library 3, Nueva York: Sternberg Press, 2012.

Baltrusaitis, Jurgis. *El Espejo*. Madrid: Miraguano- Polifemo, 1988.

Barrasch, Moshe. *Teorías del arte a Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1991.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI, 1973.

Barthes, Roland. *El imperio de los signos*. Mondadori: Madrid, 1991.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación. Barcelona. 1995.

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XX, 2000.

Barthes, Roland. "Variaciones sobre la escritura" en Campa, Ricardo. *La escritura y la etimología del mundo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989: 11-71.

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Beech, Dave; Harrison y Charles; Hill Will. *Art and Text*. Londres: Black Dog Publishing, 2009.
- Benjamin, Walter. *Haschisch*. Madrid: Taurus, 1974.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. "Painting and the Graphic Arts", *Selected Writings* vol 1. 1913-1926, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2000.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Aldaia: Pre-textos, 2004.
- Berger, John. *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*. Madrid: Árdora, Madrid. 2002.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1972.
- Bernal, Martín. *Atenea Negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*. Crítica. Barcelona. 1993.
- Blackshaw, Eric, Farrelly, Liz. *Street Art in the Artists' own Words*. Suecia: Rotovision. 2008.
- Blackwell, Lewis (ed.). *David Carson 2nd sight*. Singapur: Lewis Blackwell, 1996.
- Blesa, Túa. *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Delirio, 2011.
- Blesa, Túa. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Tropelías, 1998.
- Borrás Gualís, Gonzalo. *El Islám de Córdoba al mudéjar*. Madrid: Sílex. 2000.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas*. (vol 1 y 2) Madrid: Historia 16, 1997.
- Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor, 2002.

- Breton, André. *Nadja*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Brown P, Michelle. *The British Library Guide to Writing and Scripts. History and Techniques*. Londres: The British Library, 1998.
- Busi, Giulio y Loewenthal, Elena. *Mistica Ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*. Turin: inaudi Tascabili. 1999.
- Canteli Vigón, Marcos. *Transitar el parpadeo: seis poetas españoles*. (Tesis doctoral). Duke University: Department of Romance Studies, 2008.
- Careri, Francesco. *Walkspaces: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península. 2001.
- Chapelain, Brigitte (Ed). *Écritures en ligne: pratiques et communautés* (actas congreso). Rennes : Université de Rennes 2, CERCOR (CERSIC), 2002.
- Chérif, Moustapha. *Islam and the West. A conversation with Jacques Derrida*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2008.
- Christin, Anne-Marie (compiladora). *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Christin, Anne-Marie (compiladora). *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*. París: Flammarion, 2001.
- Christin, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. París: Flamarion, 1995.
- Christin, Anne-Marie. *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Lovaina: Peeters Vrin, 2000.
- Clark, Michael. *Verbalizing the visual. Translating art and design into words*. Suiza: AVA Books, 2007.
- Clarck, Kenneth. *El desnudo*. Madrid: Alianza Forma, 1981.
- Clottes, Jean y Lewis-Williams, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel, 2001.

Cohen, Marcel y Fare Garnot, Jean. *La escritura y la psicología de los pueblos*. México: Siglo XXI, 1971.

Cohen, Marcel y Peignot, Jérôme (Eds.). *Histoire et art de l'écriture*. París: Robert Laffont, 2005.

Constantine, David. *Los primeros viajeros a Grecia y el ideal Helénico*. México: Fondo de cultura económica, 1989.

Cózar, Rafael (de): *Poesía e Imagen*. Sevilla: El Carro de Nieve, 1991.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 2010.

D'Alleva, Anne. *How to Write Art History*. UK: Lawrence King Publishing, 2006.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. París: Gallimard, 1967.

Debord, Guy. *Teoría de la deriva*. 1958. (Texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional Situacionista*, vol. I: *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999.

Deleuze, Guilles y Guatari, Felix. "Introducción: Rizoma", *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos. 2002: 9-32.

De Peretti, Cristina. *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Anthropos: Barcelona, 1989.

De Peretti, Cristina y Vidarte, Paco. *Derrida*. Madrid: Ediciones del Orto, 2003.

Derrida, Jacques, Bennington, Geoffrey. *Jacques Derridá*. Madrid: Cátedra. Madrid. 1995.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Londres: The University of Chicago Press, 1981.

Derrida, Jacques. "El libro por venir", *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trota, 2003: 15-29.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- Derrida, Jacques. "Nous autres Grecs". Cassin, Barbara (compiladora) *Nos Grecs et leurs Modernes*. París: Éditions du Seuil. París. 1992: 251-276.
- Detienne, Marcel. *La escritura de Orfeo*. Barcelona: Península, 1990.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada, 2005.
- Díez del Corral, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 1974.
- Diringer, David, *The Alphabet: a key to the history of mankind*. London, New York, Maelbourne, Sydney: Hutchinson's Scientific and Technical Publications, 1949.
- Dixon, Hunt; Lomas, David; Corris, Michael. *Art, Word and Image. 2,000 years of Visual/Textual Interaction*, Londres: Reaktion Books, 2010.
- Doods, Eric Roberston. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Revista de Occidente, 1960.
- Drucker, Johanna. *The Alphabetic Labyrinth. Letters in History and Imagination*. Londres: Thames and Hudson, 1995.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artist's Book*. Nueva York: Granary Book, 1995.
- Drucker, Johanna. *The Visible Word. Experimental typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- Dunn, Michael. "La caligrafía", *Fahr-Becker en Arte Asiático*, Barcelona: Könemann, 2000: 255-271.
- Duque, Félix. "De la vía excéntrica de la modernidad al planeta desorbitado. El espíritu del helenismo y su destino", *I Congreso Internacional: España en Grecia-*

Grecia en España. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999: 125-135.

Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Ántropos, 1993.

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1981.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé, 1968.

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1983.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1973.

Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid: Guadarrama, 1969.

Espinós, Sonsoles y Gallego, Ruth (Eds). *¿La guerra ha terminado ? Arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Falcón, Constantino: Fernández, Emilio; y López, Raquel. *Diccionario de mitología clásica*. 2 vols. Madrid: Alianza, 2002.

Fernández Porta, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Nova Berenice, 2007.

Fink, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza, 1976.

Flam, Jack (Ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1996.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.

Foucault, Michel.: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre- textos, 2000.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1997.

Fradier, George. *Oriente y Occidente: hacia la comprensión mutua*. Amsterdam: UNESCO, 1960.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

Freeland, Cynthia. *Art Theory. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford, 2001.

Gache, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Trea, 2006.

Gavin, Francesca. *Creatividad en la calle. Nuevo arte underground*. Barcelona: Blume, 2008.

Giedion, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid: Alianza, 1981.

Gil Fernández, Luis. *La palabra y su imagen. La valoración de la obra escrita en la Antigüedad*. (Discurso leído en la solemne apertura del curso académico 1995-1996). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995.

Goethe, Johann Wolfgang (von). *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis, 1999.

Goldhill, Simon. *Who Needs Greek?* Reino Unido: Cambridge University Press, 2003.

Gombrich, Ernst. *The Story of Art*. Nueva York: Phaidon, 2006.

Goody, Jack. *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Madrid: Alianza, 1990.

Goody, Jack (compilador). *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Goody, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Avon: Cambridge University Press, 1977.

Goody, Jack. *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Greenberg, Clement: *Homemade Esthetics. Observations on art and taste*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.

Hall, Sean. *Esto significa esto. Esto significa aquello. Semiótica: guía de los signos y su significado*. Barcelona: Blume, 2007.

- Hamid Safadi, Yasin. *Islamic Calligraphy*. Londres: Thames & Hudson, 1978.
- Havelock, Eric, A. *Prefacio a Platón*. Madrid: Antonio Machado, 2002.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 2001.
- Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Hölderlin, Friedrich. *Hiperión o el Eremita en Grecia*. Madrid: Libros Hiperión, 1995.
- Hölderlin, Friedrich. *El Archipiélago*. Madrid: Alianza bilingüe, 1985.
- Hölderlin, Friedrich. *La muerte de Empédocles*. Madrid: Libros Hiperión, 1977.
- Hopkins, David. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford: Oxford History of Art, 2000.
- Huart, Clement. *Los calígrafos del Oriente Musulmán*. Barcelona: La Tradición Unánime, 1987.
- Huerta, Ricard. *Museo tipográfico urbano. Paseando entre las letras de la ciudad*. Valencia: PUV, 2008.
- Irizarry, Estelle. *Escritores-pintores españoles del s. XX*. Coruña: Edicións do Castro, 1990.
- Jennings, Simon. *Tipos de la calle. Un alfabeto urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Jiménez Heffernan, Julián. *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada, 2004.
- Joyce, James. *Ulises*. (Edición de José María Valverde). Barcelona: Lúmen, 1980.
- Kandinsky, Vasily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral, 1982.
- Kandinsky, Vasily. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Barral, 1975.
- Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa Calpe, 1982.
- Kant, Immanuel. *La crítica del juicio*. Madrid: Austral, 1990.
- Khatibi, Abdelkebir; Sijelmassi, Mohammed. *The Splendour of Islamic Calligraphy*.

Londres: Thames & Hudson, 1995.

Kosuth, Joseph: *Art After Philosophy and After. Collected writings, 1966-1990*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1991.

Kotz, Liz. *Words to be looked at. Language in 1960s Art*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2007.

Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.

Lageira, Jacinto. (Compilador): *Du mot à l'image & du son au mot. Théories, manifestes, documents, une antologie de 1897 à 2005*. Marsella : Le mot el le reste, 2006.

Lamarca Lapuente, M^a Jesús. *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*. (Tesis doctoral). Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid, 2011.

Landow, George. *Hypertext the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

Larrea, Juan. *La espada y la paloma*. México: Cuadernos americanos, 1956.

Leontis, Artemis. *Topographies of Hellenism. Mapping the homeland*. EEUU: Cornell University Press, 1995.

Leppmann, Wolfgang. *Winckelmann*. Londres: Lowe and Brydone, 1970.

Leroi-Gourhan, André. *Arte y grafismo en la Europa prehistórica (1969-1980)*. Madrid: Ismo, 1984.

Leroi-Gourhan, André. *Gesture and Speech (1971)*. Massachusetts: October Book, 1993.

Leroi-Gourhan, André. *Le geste et la parole. Technique et langage*. París: Albin Michel. 1964.

Leroi-Gourhan, André. *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*. París: Albin Michel, 1965.

Lessing, Gotthold-Ephraim. *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Madrid: Editorial Nacional, 1977.

Éliphas Lévi. *Histoire de la magie*. France, 1856.

Leyra Soriano, Ana Maria. *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Barcelona: Península, 1993.

Leyra Soriano, Ana Maria. *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*. Madrid: Fundamentos, 2006.

Logan, Robert. *The Alphabet Effect. A Media Ecology Understanding of the Making of Western Civilization*. New Jersey: Hampton Press, 2004.

López Rodríguez, Silvia. *Orientación y desorientación en la ciudad. Teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico* (tesis doctoral). Granada, 2005.

Lory, Pierre. *La science des lettres en Islam*. París : Éditions Dervy, 2004.

Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito, 1976.

Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Lyotard, Jean François. *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Malkiel, Yakov. *La configuración de las letras como mensaje propio*. Madrid: Visor, 1993.

Mallarmé, Stéphane. *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2002.

Mallarmé, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés*. París: Poésie Gallimard, 2003.

Mandel Khân, Gabriel. *El alfabeto árabe. Estilos, variantes adaptaciones caligráficas*. Madrid: Tépora, 2000.

Marzona, Daniel. *Conceptual Art*. Colonia: Taschen, 2006.

Massoudy, Hassan. *Calligraphie de Terre*. París: Éditions Alternatives, 1997.

- Massoudy, Hassan. *Calligraphie du Désert*. París: Éditions Alternatives, 2000.
- Massoudy, Hassan. *Calligraphie pour l'Homme*. París : Éditions Alternatives, 2003.
- Mc Luhan, Marshall. *La galaxia Gutenberg. Génesis del "homo typographicus"*. Madrid: Aguilar, 1972.
- Matzner, Florian (Ed.). *Public Art. A Reader*. Alemania: Hatje Cantz Publishers, 2004.
- Mediavilla, Claude. *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Valencia: Campgràfic. Valencia. 2005.
- Méndez Rubio, Antonio. *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Miles, Malcolm. *Art Space and the City. Public Art and Urban Futures*. Londres: Routledge, 1997.
- Millán Domínguez, Blanca. *Poesía visual en España. Introducción a su historia y práctica*. Madrid: Información y Producciones. 1999.
- Millán, Fernando y García Sánchez, Jesús. *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Visor. 2005.
- Millás, Juan José. *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Mink, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*. Colonia: Taschen, 1996.
- Mitchell, T. F. *Writing Arabic. A Practical Introduction to the Ruq'ah Script*. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Morley, Simon. *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 2003.
- Muñoz-Alonso López, Gemma. *Técnicas de investigación en ciencias humanas*. Madrid: Dykinson, 2003.
- Nancy, Jean Luc. *Las musas*. Buenos Aires-Madrid: Arromortu, 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

- Noordzij, Gerrit. *El Trazo de la escritura*. Valencia: Campgràfic, 2009.
- Olsen, Donald. *The City as a Work of Art. London. Paris. Vienna*. New Haven & London: Yale University Press, 1986.
- Onians, John. *Arte y pensamiento en la época helenística*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- Panofsky, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: La Piqueta, 1986.
- Papagueorguiou, Dimitri. *El negativo y el positivo de la huella estampada*. (Tesis Doctoral). Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- Paquet, Marcel. *René Magritte (1898-1967)*. Colonia: Taschen, 1994.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Platón: *Crátilo*. Diálogos vol. II (Ed. y traducción de Julio Calonge Ruiz). Madrid: Gredos, 1992.
- Platón. *Diálogos (Georgias o de la Retórica, Fedón o de la inmortalidad del alma, El Banquete o el Amor)* (Ed. y traducción de Carlos García Gual). Madrid: Austral, 2000.
- Platón. *Fedro*. (Ed. y traducción de Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Llegó Íñigo) Diálogos vol. III. Madrid: Gredos, 1992.
- Platón. *La República o el Estado*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2001.
- Pooke, Grant y Newall, Diana. *Art History. The Basis*. Nueva York: Routledge, 2008.
- Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1979.
- Popa-Lisceanu, Doina, Fraticelli, Bárbara (Eds), Pompeanga, Eugenia (Coor. científica). *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitară, 2006.
- Preiss, Nathalie; Raineau, Joëlle (directores). *L'image à la Lettre*. París: Paris-Musées/ Des Cendres, 2005.
- Prieto de Paula, Ángel. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid:

Hiperión. 1996.

Puerta Vilchez, José Miguel. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal, 1997.

Puerta Vilchez, José Miguel. *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*. Granada: Edilux, 2007.

Puerta Vilchez, José Miguel. *Los códigos de utopía de la Alambra de Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1990.

Richard, Malcolm. *Derrida Reframed. A guide for the Arts Students*. Nueva York: Tauris, 2008.

Santos Guerrero, Julián. *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*. Madrid: Biblioteca nueva, 2005.

Saramago José. *La intermitencias de la muerte*. Madrid: Alfaguara, 2005.

Satué, Enric. *Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Compendio de tipografía artística*. Madrid: Siruela, 2007.

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal, 1995.

Schajowicz, Ludwig. *Los nuevos sofistas. La subversión cultural de Nietzsche a Beckett*. Puerto rico: Universidad de Puerto Rico. 1979.

Schiller, Friedrich. *Kallias y Cartas sobre educación estética del hombre*. Madrid: Ánthropos, 1990.

Schmandt-Besserat, Denise. *When writing Met Art. From Symbol to Story*. Austin: University of Texas Press, 2007.

Schwartz, Vanessa, Przyblyski, Jeannene (Eds.). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge, 2004.

Senner, Wayne (compilador). *Los orígenes de la escritura*. Madrid: Siglo XXI, 1992.

Serafini, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Nueva York: Rizzoli, 2006.

Sesma, Manuel. *Tipografismo. Aproximación a una estética de la letra*. Barcelona: Paidós, 2004.

Sgarro, Andrea. *Códigos secretos*. Madrid: Pirámide, 1990.

Shlain, Leonard. *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*. Madrid: Debate, 2000.

Shlain, Leonard. *The Alphabet versus the Goddess. The Conflict Between Word and Image*. USA: Peguin Arkana, 1998.

Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Venezuela: Monte Ávila, 1992.

Steiner, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Standish, Peter. *Línea y color. Desde la pintura a la poesía*. Madrid: Iberoamericana, 1999.

Stoichita, Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1997.

Sturken, Marita y Cartwright, Lisa. *Practices on looking. An Introduction to Visual Culture*. Nueva York: Oxford University Press, 2001.

Szigriszt Pazos, Francisco. *Sistemas predictivos de legibilidad del mensaje escrito: fórmula de perspicuidad*, (Tesis doctoral). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, Belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1987.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética I, La estética antigua*. Madrid: Akal, 1987.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética II, La estética medieval*. Madrid: Akal, 1990.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética. III, La estética moderna: 1400-1700*. Madrid: Akal, 1991.

- Tournier, Michel. *El espejo de las ideas*. Barcelona: El Acantilado, 1994.
- Tournier, Michel. *La gota de oro*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Trapiello, Andrés. *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España. 1874-2005*. Valencia: Campgràfic, 2006.
- Tzara, Tristan. *Uno dos tres cuatro cinco seis siete manifiestos DADA*. (trad. H. Alter). Barcelona: Tusquets, 1983.
- Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Península, 2003.
- Vattimo, Gianni. *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Península, 1985.
- Von Gloeden, Wilhelm. *Taormina*. Munich: Shimer art books, 1998.
- Villena de, Luis Antonio. *Fin de siglo. (El sesgo clásico en la última poesía española)*. Antología. Madrid: Visor, 1992.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- Winckelmann Johann Joachim. *De la belleza en el arte clásico*. México: Instituto de investigaciones estéticas de la Universidad Autónoma de México, 1959.
- Winckelmann Johann Joachim. *Historia del arte en la Antigüedad seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Madrid: Aguila Maior, 1989.
- Winckelmann Johann Joachim. *Lo bello en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1964.
- Winckelmann Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Nexos, 1987.
- Williams, Robert. *Art Theory. A Historical Introduction*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2009.
- Wlase, Christopher. *Derrida, Africa and the Middle East*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.

Wolfe, Tom. *The Painted Word*. Nueva York: Bantan Books, 1975.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1953.

Unger, Gerard. *¿Qué ocurre mientras lees? Tipografía y legibilidad*. Valencia: Campgràfic, 2009.

Artículos en publicaciones periódicas

Aganzo, Carlos. "El don de iluminar y hacer vivir las palabras". *El Norte de Castilla*, 2012: 1-7.

Bantinaki, Katerina. "The Opticality of Pictorial representation". *The Journal of aesthetics and Art Criticism*. The American Society of Aesthetics, 1988: 183-192.

Barrera, Oscar. "La Escritura ontológico social del cuerpo en la obra de Jean-Luc Nancy". *Voces y Contextos. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, Año IV, nº 8. México, 2009: 148-162.

Bernádez Sanchís, Carmen. "El esencialismo lineal de Ingres como búsqueda de la idea de belleza". *Anales de historia del arte* nº 6, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996: 203-215.

Bonnefoy, Yves. "La presencia y la imagen." *Escritura e Imagen*, Vol 1. 2005 Universidad Complutense de Madrid. 2005: 25-40.

Brihuega, Jaime. "El París de los impresionistas.". *Descubrir el arte*, Año 1, nº 2, 1999: 42-53.

Carrasco Castro, M^a Isabel. "La auto-grafolatría de la lengua griega. El valor de la escritura en la obra de Gregorio Prieto". *Escritura e Imagen*, Vol. 3, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007: 63-78.

Certau, Michel. "Walking the city", *The Practice of Everyday Life*. California: University of California Press, 2002: 91-222.

Chiurazzi, Gaetano. "Leer de otro modo. Sinestesia y diagramaticidad de la escritura", *Escritura e Imagen* Vol. 4. Madrid : Universidad Complutense de Madrid. 2008 : 5-16.

Christin, Anne-Marie (compiladora). "Escritures paradoxales". *Textuel* nº 17. Langres, 1985.

Christin, Anne-Marie. (compiladora): "Écrire, voir, conter". *Textuel* nº 25. París, 1993.

Crespo Massieu, Antonio. "La poesía y los márgenes" *Viento Sur* 9, 2007: 67-77.

De la Calle, Román. "El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto". *Escritura e Imagen. Vol 1*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005. Didi-Huberman, George. "Cuestiones planteadas, cuestiones disputadas", *Despalabro* num 6, Madrid, 2012: 15-16.

El Lissitzky, "Topografía de la Tipografía", *Merz*, 1923.

Freire, Heike. "La escritura: ¿espacio liso o estriado?". *Escritura e Imagen*, Vol. 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005: 159-177.

Galard, Jean. "La obra exapropiada. Derridá y las artes visuales". *Escritura e Imagen*, vol 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006: 57-70.

García Marín, Álvaro. "El texto como síntoma: una imagen de la escritura en Odiseas Elitis". *Escritura e Imagen*, Vol. 4. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008: 199-223.

Gómez López, Susana. "Modelos y representaciones visuales en la ciencia". *Escritura e Imagen*, Vol 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005: 83-116.

González Calvo, Sofía. "Análisis visual de una imagen escrita. Estudio contemporáneo de la hypotiposis". *Escritura e Imagen*, Vol 3. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007: 21-39.

Greenberg, Clement. "Toward a New Laocoon", *Partisan Review* VII, num 4, Nueva York: 1940.

Haugeland, John. "Representational Genera". *Having Thought. Essays in the metaphysics of mind*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1998: 171-206.

Hernández Sánchez, Domingo. "La abstracción del dibujo" *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Editorial de la Universidad de Salamanca, 2002: 109- 129.

Hernández Sánchez, Domingo. "Memoria y melancolía. Benjamin, De Chirico, Warhol" *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Editorial de la Universidad de Salamanca. 2002: 131- 155.

Jiménez Zamudio, Rafael. "Reitia, ¿una divinidad véneta de la escritura?" *Cuadernos de Filología Clásica*, Universidad Complutense de Madrid, 1986: 357-365.

Krauss, Rosalind. "The Originality of the Avant-garde: A Postmodernist Repetition", *October* num 18, MIT Press for the Institute of Architecture and Urban Studies, 1981: 47-66.

Kulvicki, John. "Perceptual content is vertically articulate". *American Philosophical Quarterly* 44, 2007: 357-369

Kulvicki, John. "Visual Arts". *Continuum Companion to Aesthetics* Anna-Christina Ribeiro (ed.). London: Continuum, 2012.

Lambraki-Plaka, Maria. "Art and Ideology in Modern Greece: some thoughts on Greek painting". *Zygos* nº 3. Atenas, 1984: 69- 81.

Marrone, Caterina. "Apariencia y realidad en la escritura". *Escritura e Imagen* Vol 3, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2007: 5-20.

Nancy, Jean Luc. "La imagen: Mímesis & Méthexis". *Escritura e Imagen*, Vol 2, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2006: 7-22.

Rosenblum, Robert. "Picasso and the Typography of Cubism" en AAVV: *Picasso in Retrospective* (Catálogo de exposición), Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1972: 49-71.

Sánchez-Ramón, Mar. "Escritura e imagen en Yves Bonnefoy. Una aproximación desde la historia del arte". *Escritura e Imagen*, Vol 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005: 41-58.

Santana Pérez, Sandra. "El libro por venir. Acerca del texto virtual y su lectura matérica". *Escritura e Imagen*, Vol 2, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006: 73-86.

Santos Guerrero, Julián. "Gerarquías. Una escritura del espacio". *Escritura e Imagen*, Vol 1, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005: 129-143.

Sanz Garvín, Ramón. "Tablas coránicas. Arte, magia y religión". *Descubrir el arte*, nº 129. Madrid, 2009: 64-70.

Vié- Wöhrer, Anne-Marie. "Las escrituras que privilegian la imagen", *Desacatos* nº 22. París: École du Louve y Universidad París VII, 2006: 37-64.

Wunenburger, Jean-Jacques. "Racionalidad filosófica y figuras simbólicas". *Escritura e Imagen*, Vol 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2005: 13-24.

Catálogos de exposiciones

Cao, Paco (coord.). *Los Paisajes del texto*. Gijón: Palacio Revillagigedo y Caja de Ahorros de Asturias, 1992.

Carpio, Francisco (Comisario). *La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte español*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia, 2007.

De Luelmo Jareño, José María. "La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica". *Escritura e Imagen*, Vol 3. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007: 163-176.

Filiz Çagman (Comisaria). *Líneas en Oro. Caligrafía Otomana del Museo Sakip Sabanci de Estambul*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.

Huerta, Ricard (comisario). *Calligrafies de la Malaltia. L'escriptura del metge*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.

Jarauta, Francisco (comisario). *El hilo de Ariadna*. Madrid: Casa del Lector y Fundación Sánchez Ruipérez, 2013.

Pereira, Cecilia; Lambert, Fátima; Reis, Paulo (comisarios). *Entre a palavra e a imagem. Entre la palabra y la imagen*. A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2006 y Lisboa: Museo da Cidade, 2007. Santiago de Compostela: Artedardo, 2006.

Pérez-Oramas, Luis (Ed.). *León Ferrari y Mira Schendel: El alfabeto enfurecido*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

Puerta Vílchez, José Miguel (Ed.). *Libertad e innovación. Caligrafía árabe contemporánea*. España: Casa Árabe-IEAM/Turner, 2010.

Rico, J. Pablo (comisario). *Pintar palabras*. Madrid: Instituto Cervantes. Madrid. 2003.

Sancho, Xavi: "Medio Siglo de la letra de palo". *El País Semanal*. nº 1626. 25 de noviembre 2007.

Sarmiento, José Antonio (Comisario). *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes, 2009.

Schraenen, Guy. *Un Coup de Livres (Una tirade de libros)*. Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication. Cuenca: Fundación Juan March, 2010.

Recursos electrónicos

Abram, David; Drucker, Johanna; Logan, David; Moore Cross, Frank; Shlain, Leonard: *A Brief History of the Code*:

<http://www.childrenofthecode.org/Tour/c5/power.htm>

Amentü Gemisi:

<http://www.youtube.com/watch?v=OTK4g7bt7j8>

American, Mark.

<http://www.grammatron.com/index2.html>

Benjamin, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, 1939. Ed. Electrónica de Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS.

<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/Sobre%20algunos%20temas%20en%20Baudelaire.pdf>

Centre d'étude de l'écriture et de l'image:

<http://www.ceei.univ-paris7.fr/>

Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos, nº 7, julio 2008.

http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf

Bush, Vannevar. "As We May Think" en *Atlantic Monthly*, Julio 1954.

<http://www.ps.uni-saarland.de/~duchier/pub/vbush/vbush.txt>

Casado, Miguel. "Notas sobre azar y tiempo en poesía" *Fractal* nº 41, 2006: 37

<http://www.fractal.com.mx/F41Casado.htm>

Díez Borque, José María (comisario). *Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008.

http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones2008/docs/VisitavirtualImagenverso/Visita_virtual/index.html

Eine, Ben:

http://www.flickr.com/groups/letters_from_eine/

Foucault, Michel. *De los espacios otros*. Montevideo: Universidad de la República, 2008.

<http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>

Hustwit, Gary. *Helvetica. A documentary Film*. Plexifil, 2007.

<http://www.helveticafilm.com/>

Krotoski, Aleks. *The Virtual Revolution. Homo Interneticus*. BBC documentary, 26 marzo 2010.

Textimage:

http://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/philizot1.html

Warde, Beatriz. "La copa de cristal", 2005.

<http://www.unostiposduros.com/«la-copa-de-cristal»-por-beatrice-warde/>

Smithson, Robert:

<http://www.robertsmithson.com/essays/heap.htm>

La Dia Art Foundation se ocupa de observar la evolución de la espiral y el efecto de los agentes climáticos.

<http://www.diaart.org/sites/main/spiraljetty>

Richard Long:

<http://www.richardlong.org/>

Unos tipos duros:

<http://www.unostiposduros.com/>

A.N.O.N.I.M.A.N.:

<http://frasesanonimas.blogspot.com/>

Brient, J-F y León Fuentes, V.: *De la servidumbre moderna*. 2009.

<http://www.delaservitudemoderne.org/>

Escrito en la Pared:

<http://www.escritoenlapared.com/>

Hidalgo, Juan y Castillejo, José Luis Castillejo. Conferencia en el Instituto Cervantes, 15 abril 2009, Madrid: o

<http://cervantestv.es/2009/04/15/encuentro-con-juan-hidalgo-y-jose-luis-castillejo/>

La ciudad Viva:

<http://www.laciudadviva.org/>

Millán, Fernando y de Francisco, Chema. Conferencia en Instituto Cervantes, 25 marzo 2009, Madrid:

<http://cervantestv.es/2009/03/25/encuentro-con-fernando-millan-y-chema-de-francisco/>

Pérez, David y Valcárcel Medina, Isidoro. Conferencia en el Instituto Cervantes, Madrid, 2009:

<http://cervantestv.es/2009/04/29/encuentro-con-isidoro-valcarcel-y-david-perez/>

Museo Urbano de A Coruña:

<http://www.muau.org/>

Stalker:

<http://www.osservatorionomade.net/>

Urban Art Madrid:

<http://urbanartsmadrid.org/>

Valle, Carlos *Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa*

http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/9.htm#_ftn2

Van Melechen, Marga. "Semiotics and New Art History. Should we be happy over the application of semiotics?" Swiss Academy of Humanities and Social Sciences, 2009.

http://www.sagw.ch/kultur_theorie_semiotik/agenda/2009/vanMechelen.html

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE LAS OBRAS ANALIZADAS

José-Miguel Ullán

Conversaciones con Manuel Ferro (Editorial Ave del Paraíso).

Obras de José-Miguel Ullán:

Ullán, José-Miguel. Entrevista a Roland Barthes. Programa “Imágenes” dedicado a las artes visuales. TVE. 1979.

Ullán, José-Miguel. “Agrafismos. (Ondulaciones)” (catálogo de Exposición y prólogo de Olvido García Valdés). Escuela de Arte de Mérida. Instituto Cervantes Mayo, 2008.

Ullán, José-Miguel. *Ardicia*. (Antología 1964-1994). Madrid: Cátedra, 1994.

Ullán, José Miguel. *Como lo oyes (articulaciones)*. Burgos: Dossoles, 2005.

Ullán, José-Miguel. *Con todas las letras*. León: Universidad de León. 2003.

Ullán, José-Miguel. *Frases*. Madrid: Taller JB, 1975.

Ullán, José-Miguel (comisario de exposición e introducción al catálogo de exposición) “Hacer mella, cicatrizar, construir”, *Volcanes contruidos*, catálogo de Vicente Rojo. Madrid: Instituto Cervantes. 2006: 25-36.

Ullán, José-Miguel. *Manchas nombradas* (con prólogo de Antonio Saura). Madrid: Nacional, 1984.

Ullán, José-Miguel. “Notas volanderas”, *Aves de paso*, catálogo de Juan Soriano. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006: 69-77.

Ullán, José-Miguel. *Ondulaciones*. Poesía reunida (1968-2007). (Prólogo y Ed. de Miguel Casado). Madrid: Círculo de Lectores, 2008.

Ullán, José-Miguel. "Señales debidas", Relato prologal en *María Zambrano. Esencia y hermosura*. Antología. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010: 9-104.

Ullán, José Miguel. *Visto y no visto*. Madrid: Ave del Paraíso, 1993.

Sobre José-Miguel Ullán:

Canteli Vigón, Marcos. "Lenguas oscuras de camaleón". *Transitar el parpadeo: seis poetas españoles*. (Tesis doctoral), Dpto. de Romance Studies, Duke University, 2008: 37-71.

Casado, Miguel (Ed.). *Las voces inestables*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 2010.

Chao, Ramón. "José Miguel Ullán o la destrucción", Num: 517, año XXVII. 26-8-1972: 44-45.

Chao, Ramón. "José Miguel Ullán: escritor por legítima defensa", Num: 439, Año XXV. 31-10-1970: 64-65.

Chao, Ramón. "José-Miguel Ullán o la destrucción", núm. 517 año XXVII, 26-08-1972: 44-45.

Córnago Bernal, Óscar: "Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos) Modernidad", *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 22, 2004: 27- 51.

Ferro, Manuel (comisario y ed.). *José Miguel Ullán. Palabras iluminadas*. Catálogo exposición. La Casa Encendida, Madrid 27 abril-10 junio 2012.

Otero, Eloísa: "Tres entrevistas a Ullán" Minerva. 2010. Aquí publica tres entrevistas de todas las que les hizo y son: "Eso de leer poemas" marzo 2001; "Ni mu" el 15 de octubre de 2003; y "Amo de llaves" el 1 de marzo de 2004.

Rojo, José Andrés: "No conozco poesía que no tenga una querencia oscura". Entrevista a Ullán. 10 abril 2008. El País.

Ana Sánchez

Conversaciones con Ana Sánchez

Blog de Ana Sanchez:

<http://anasanchezartista.blogspot.es>

Torné Valle, Emilio. "La Textura del origen. La serie *Lecturas* de la artista Ana Sánchez. *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita* 2, 2002: 237-242.

Caballero Cano, Francisco (comisario). *Reflexiones* (catálogo de exposición). Valladolid, 2009.

Sánchez, Ana. *De palabras* (Catálogo de exposición). Salou, Tore vella: Ayuntamiento de Salou, 2005

Notas de prensa:

"Ana Sánchez. Palabras...", *El Punto de las Artes*, 18 de abril de 2008.

Santos, Miguel, "Palabras anónimas", *El Norte de Castilla*, 3 de abril de 2008.

"La Diputación de Valladolid presenta la exposición "Reflexiones" de la pintora Ana Sánchez que podrá visitarse hasta el 16 de abril en la Sala Palacio de Pimentel"
<http://www.diputaciondevalladolid.es/prensa/printer?idboletin=394&idarticulo=4185>,
31 de marzo de 2008.

El Mundo, 29 de marzo de 2008.

"Ana Sánchez. 'Reflexiones'", *Diario de Valladolid*, 29 de marzo de 2008.

Martín Carrasco, "Las letras de Ana Sánchez", *Hoydigital*,
<http://servicios.hoy.es/pg060603/prensa/noticias/Sociedad/200606/03/HOY-SOC-195>
7 de junio de 2006.

Bartanán, Marcos-Ricardo, "Un día con una artista: Letras a pinceladas", *Oxígeno*,
14, 23 de febrero de 2006, pp. 16-17.

Hernández Riaño, Peio, "Reservas artísticas: Compartir para sobrevivir", *Calle20*,
20 minutos, 30 de diciembre de 2005, pp. 22-25.

Barnatán, M. R., "Ana Sánchez desafía el lenguaje pintando con abecedarios rotos", *M2, El Mundo*, 20 de diciembre de 2005.

Carpio, Francisco, "En otras palabras", *Blanco y negro Cultural, ABC*, 17 de diciembre de 2005.

"La lírica de un texto", *Guía del Ocio*, 25 de noviembre-1 de diciembre de 2005.

"Bibliotecas y letras", *Tiempo*, 5 de diciembre de 2005.

Castro Flórez, Fernando, "La otra escritura", *Descubrir el Arte*, diciembre de 2005.

Castro Flórez, Fernando, "Ana Sánchez", *El Cultural, El Mundo*, 24-30 de noviembre de 2005.

"Literatura en Democracia" [artículo con ilustración de "Texto 4" en la portada],
ABC, 19 de noviembre de 2005.

Basco Graciá, "Ana Sánchez: Elogio del silencio en un mar de palabras en la Torre Vella de Salou",
http://www.gal-art.com/Exposiciones6/ana_sanchez_2_10_2005.php,
2 de octubre de 2005.

"La poésie, l'imagination et la créativité sont à leur place", *La Dépêche du Midi*,
30 de enero de 2004.

"Pintura en el IV Certamen de la Colección Wellington", *El Punto de las Artes*, 28 de mayo al 3 de junio de 2004.

"El pintor también necesita sentir la respuesta del público", *La Rioja*, 8 de mayo de 2004.

“Ana Sánchez, Premio Honda de Pintura”, *El Punto de las Artes*, 25 de junio al 1 de julio de 2004.

Galán, Graci, “Ana Sánchez, ganadora de la LV edición del Salón de Arte”, *El Día*, 4 de mayo de 2004.

“El arte creador busca lo que hay más allá del lenguaje”, *La Rioja*, 29 de abril de 2004.

Prado Moncada, Samuel, “La cara pictórica del reciclaje”,
<http://www.lecool.com/entrevista> 12 de marzo de 2004.

“S. Delouvrier, L. Lío y Ana Sánchez: becarios de la Casa de Velázquez, en el Museo Goya”, *El Punto de las Artes*, 30 de enero al 5 de febrero de 2004.

Vida, Jaume, “Una ruta de esculturas lleva el arte a la playa”, *El País*, 9 de agosto de 2003.

“Arte en la playa”, *El Mundo – Castellón al Día*, 7 de agosto de 2003.

Barberá, Sixto, “Ocho figuras llevarán el arte del Fib a las playas de Benicàssim”, *El Mundo – Castellón al Día*, 2 de agosto de 2003.

Rivas, “Ana Sánchez expone sus libros pictóricos”, *El País Madrid*, 4 de junio de 2003.

“Ana Sánchez”, *Blanco y negro Cultural, ABC*, 31 de mayo de 2003, p. 27.

Barnatán, Marcos-Ricardo, “Lectura denegada”, *Metrópoli, El Mundo*, 23 de mayo de 2003.

Hontoria, Javier, “Ana Sánchez”, *El Mundo, El Cultural*, 15 de mayo de 2003.

“La importància del tacte”, *Públics*, febrero de 2003.

“La guanyadora del premi Tapiró, al Museu d’Art Modern de Tarragona”, *Bon Art*, 40, febrero de 2003.

Benetti, Macu, “Ana Sánchez”, *Shanguide*, 24 de febrero de 2003.

Rosés, Asumpta, “Biblioteques de memòria perduda”, *El Punt*, 24 de febrero de 2003.

“La ganadora del XXXIII Tapiró de pintura, en el Museo de Arte Moderno”, *Diari de Tarragona*, 22 de febrero de 2003.

“El Museu d’Art Modern exposa les pintures d’Ana Sánchez, guanyadora del premi Tapiró”, *El Punt*, 1 de febrero de 2003.

“Ana Sánchez expone en Tarragona”, *Diari de Tarragona*, 1 de febrero de 2003.

Miliám, Luis, “Ana Sánchez y Salvador Juanpere ganan el Julio Antonio y el Tapiró”, *Diari de Tarragona*, 6 de julio de 2002.

Tinto, Juan Antonio, “Ana Sánchez: de palabras en obras”, *El Punto de las Artes*, 16-22 de mayo de 2002.

Galindo, Carlos, “Los artistas becados de la Casa de Velázquez exponen sus obras en Madrid”, *ABC Madrid*, 16 de junio de 2001.

Castaño, Adolfo, “Ana Sánchez”, *ABC Cultural*, 21 de octubre de 2000.

Pontes, Rafael, “Tres mujeres se reparten los premios de pintura”, *El Correo de Andalucía*, 16 de junio de 2001.

Javier Abarca

Conversaciones con Javier Abarca.

Abarca, Javier. <http://javierabarca.es/>

Abarca, Javier. *Urbanario:* <http://urbanario.es/>

